

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Española II**

**(Literatura Española)**



**TESIS DOCTORAL**

**La poesía de Ángel González: Segundo tiempo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Pedro Javier Vallés de Paz**

Directora

**Francisca Rubio Gámez**

**Madrid, 2016**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



# La poesía de Ángel González: Segundo tiempo

TESIS DOCTORAL

**Pedro Javier Vallés de Paz**

DIRIGIDA POR:

Dra. Fanny Rubio Gámez

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

OCTUBRE DE 2015







*A José y Herminda,  
por haber conformado  
los firmes cimientos  
de mi acariciado mundo.*

*A Araceli,  
por luchar a mi lado  
en los agrios perfiles  
y duros meridianos  
del áspero.*

*A José Paulino Ayuso,  
in memoriam.*





U N I V E R S I D A D  
**COMPLUTENSE**  
M A D R I D

Tesis Doctoral dirigida por:

Dr. José Paulino Ayuso (entre 1993 y 2013)

Dra. Fanny Rubio (entre 2013 y 2015)





## AGRADECIMIENTOS

Quedan atrapados en estas páginas los ecos de las voces de aliento que he recibido a lo largo de todo el proceso de elaboración del trabajo. Ecos que unas veces llegaban en forma de ánimo, y otras se concretaban en acciones valiosas y precisas de una impagable ayuda.

Empiezo recordando a José Paulino Ayuso, compañero de viaje desde los primeros pasos, que siempre mostró una infinita comprensión hacia la lentitud con la que la tesis avanzaba en la fase de documentación como consecuencia de una situación laboral que cedía pocos espacios para la actividad investigadora. A pesar de todo, nunca dejó de animarme y de procurar allanar el terreno para alejar el espectro de la desilusión con continuas sugerencias encaminadas a encontrar las soluciones adecuadas en aquellos decisivos momentos iniciales. Suya fue la propuesta de delimitar el ámbito del estudio a la segunda etapa del poeta, sabedor de que en un espacio menos transitado me movería con más comodidad. La última vez que hablamos, me hizo saber que tenía intención de jubilarse en 2015, y que le gustaría marcharse dejando concluidos todos sus proyectos tutelados. El azar, o la prematura *nada*, lo impidieron, pero el denuedo que me hacía seguir avanzando era especialmente intenso cuando recordaba sus consejos.

Mi agradecimiento también para la doctora Isabel Visedo por el interés que tuvo para agilizar las gestiones derivadas de la traumática situación que se planteó tras la repentina desaparición de mi director. Gracias a ella, todo se resolvió con prontitud y de forma satisfactoria, porque inmediatamente me puso en contacto con la doctora Fanny Rubio, quien desde el primer momento aceptó hacerse cargo de la tutela con una cordialidad y profesionalidad ejemplares. Los dos años de redacción del trabajo han transcurrido bajo su asesoramiento. En nuestras reuniones siempre me propuso interesantes sugerencias con las que podría extender mi análisis, y sobre todo, nunca dejó de transmitirme la sensación de su plena confianza.

Debo reconocer igualmente, la continua ayuda que he recibido desde mi entorno más próximo. Familiares, compañeros y amigos que con su predisposición han alimentado mi esperanza por llevar a buen término el trabajo. Gracias a Bruce Howden, Carlos Egido, Roger Orr, Consuelo López, Amelia Guerenabarrena y Verónica Sanabria por su apoyo desde el ámbito de la traducción; a Eva Gil por resolver mis problemas informáticos; a

Lidia Vallés y Cintia Silveira por ayudarme en el proceso de documentación, y a Laura Vallés, Cristina de las Peñas y Ana Belén Vallés por su meticulosa labor de revisión.

Mención especial merecen las personas que formaron parte de la vida del poeta, que con gran interés, me ofrecieron una colaboración que en muchas ocasiones se producía casi de forma inmediata a pesar de la distancia que nos separaba. Tengo que nombrar en este caso a Shirley Mangini; al cantante y amigo del poeta, Pedro Ávila, y a Susana Rivera, que contestó de forma detallada todas las cuestiones que le fui planteando.

Cierro este apartado incluyendo a Ángel González, auténtico motor de todas mis reflexiones, a quien hace años, durante la presentación de su libro *Lecciones de cosas y otros poemas*, le anuncié la inscripción de una tesis que se centraba en su poesía. Su respuesta fue instantánea. Sobre un folio escribió la dirección de sus dos domicilios en Albuquerque y en Madrid: *Cuando quieras, ya sabes dónde estoy...* Mi silencio durante tanto tiempo debió hacerle pensar que había desistido.

Ahora este trabajo se lo dedico sobre todo a él, porque durante los años oscuros que han quedado apresados en sus libros, puso voz a muchas personas que –como mis abuelos o mi padre– hubieran deseado poder y saber expresar lo mismo.

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	7
CONSIDERACIONES FORMALES Y DE REDACCIÓN.....	15
AN EXEGETIC ANALYSIS OF THE “SECOND PERIOD” OF THE WORK OF ÁNGEL GONZÁLEZ.....	17
JUSTIFICACIÓN PARA UN ANÁLISIS EXEGÉTICO DEL “SEGUNDO TIEMPO” DE LA OBRA DE ÁNGEL GONZÁLEZ.....	27
PREFACIO. SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA <i>INTENCIÓN</i> Y DE LA <i>SITUACIÓN</i> .....	39

### 1ª PARTE - POETA EN TRÁNSITO

1. POETA EN TRÁNSITO: PORQUE SE TIENE CONCIENCIA DE LA INUTILIDAD DE TANTAS COSAS.....	45
1.1. CONSIDERACIONES POÉTICAS AL FILO DE LA EXISTENCIA .....	45
1.1.1. RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DEL SUJETO POÉTICO.....	48
1.2. SOBRE EL TONO Y LAS CIRCUNSTANCIAS.....	50
1.3. EL PAPEL DEL LECTOR EN EL PROCESO DE CONFIGURACIÓN DEL POEMA.....	61

### 2ª PARTE - LA MÁSCARA SOBRE LA CONCIENCIA

2. BREVES ACOTACIONES PARA UNA BIOGRAFÍA.....	67
2.1. LA ANTIPOESÍA COMO BÁLSAMO CONTRA EL DESCONCIERTO.....	67
2.2. REMINISCENCIAS POÉTICAS EN EL VIRAJE. LA MIRADA AUTORREFERENCIAL.....	79
2.2.1. REELABORACIÓN TEMÁTICA.....	80
2.2.2. SOBRE EL TIEMPO: DÍAS, ESTACIONES Y AÑOS.....	82
2.2.3. EL MARCO ESPACIAL.....	90
2.2.4. “VARIOS” PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR.....	92
2.2.5. LA AMETRÍA COMO REFUERZO DEL PROSAÍSMO.....	97
3. PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	101
3.1. EL ENVÉS DE LA TRAMA.....	101
3.2. EL CONTRAPUNTO Y SU MIRADA.....	104
3.2.1. LA REPRESENTACIÓN ECFRÁSTICA.....	110
3.3. LOS ESQUEMAS DEL TIEMPO Y DE LA MUERTE.....	120
3.3.1. LA REPRESENTACIÓN ECFRÁSTICA MUSICAL.....	122

3.4. LA PARODIA LITERARIA.....	123
3.5. UN FRACASO CON CONSECUENCIAS.....	137
4. LA CRÍTICA LITERARIA COMO EJERCICIO POÉTICO.....	139
4.1. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: ESTUDIO Y ANTOLOGÍA.....	139
4.2. ANTONIO MACHADO: VARIACIONES CRÍTICAS EN EL TIEMPO.....	144
4.2.1. ANTONIO MACHADO Y LA TRADICIÓN ROMÁNTICA.....	145
4.2.2. ANTONIO MACHADO Y EL DISCURSO DIALÉCTICO.....	146
4.3. EL TONO COMO CARACTERIZADOR DEL PERSONAJE POÉTICO EN LA OBRA DE JAIME GIL DE BIEDMA.....	148
4.4. EL GRUPO POÉTICO DE 1927.....	150
4.5. LAS TRES VOCES DE CELAYA.....	153
5. MUESTRA, CORREGIDA Y AUMENTADA, DE ALGUNOS PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS Y DE LAS ACTITUDES SENTIMENTALES QUE HABITUALMENTE COMPORTAN.....	157
5.1. PROCEDIMIENTOS PARA LA CONTENCIÓN DE LA ELEGÍA.....	157
5.2. PROCEDIMIENTOS PARA LA REALIDAD EXISTENCIAL.....	163
5.3. LA ÉPICA DEL COMPROMISO O EL COMPROMISO A TRAVÉS DE LA ÉPICA.....	173
5.4. LA JUSTIFICACIÓN METAPOÉTICA.....	186
5.5. EL SENTIDO DE UNA “MUESTRA CORREGIDA Y AUMENTADA”.....	193
5.6. LA EXPERIENCIA CLARIFICADORA DEL ABSURDO.....	196
5.7. NOTAS DE UN VIAJERO.....	215
6. PROSEMAS O MENOS (UN AMPLIO EJERCICIO DE SÍNTESIS).....	225
6.1. PROYECTO EN DOS TIEMPOS.....	225
6.2. «SED FUGIT INTEREA, FUGIT IRREPARABILE TEMPUS»: SOBRE LA TARDE.....	228
6.2.1. CREPÚSCULO Y NOCHE: SIGNOS DE DIMENSIÓN METAFÍSICA.....	234
6.2.2. ROSA DE ESCÁNDALO: UN ESCOMBRO TENAZ, TAN SOLO ESTO.....	245
6.3. TEOELEGÍA Y MORAL.....	246
6.4. DIATRIBAS.....	263
6.4.1. PRELUDIO DE LA DECEPCIÓN ACADÉMICA.....	270
6.5. DOS HOMENAJES.....	272
6.6. POEMAS AMATORIOS: MEMORIA Y VIDA. PRIMEROS ACORDES DE LA VEJEZ.....	277
6.7. BIOGRAFÍA E HISTORIAS.....	283

**3ª PARTE - LA CONCIENCIA EN EL ESPEJO**

<b>7. DEIXIS EN FANTASMA.....</b>	<b>295</b>
7.1. AQUELLO, NO ESO, NI MUCHO MENOS ESTO: DESORIENTACIÓN DEL SUJETO POÉTICO.....	295
7.2. CONFIRMACIÓN DE UNA GRAMÁTICA DE LA EXISTENCIA.....	296
7.3. AMPLIFICACIÓN DE LA PERPLEJIDAD EN LA AUTOPERCEPCIÓN.....	303
7.4. REAFIRMACIÓN DE LA MEMORIA Y CONFIGURACIONES INTERTEXTUALES DE FILIACIÓN ROMÁNTICA.....	306
7.5. EXTENSIÓN DE LA REALIDAD.....	310
<b>8. OTOÑOS Y OTRAS LUCES.....</b>	<b>313</b>
8.1. CONCIENCIA DE LA UTILIDAD DE “LAS PALABRAS INÚTILES” Y REAFIRMACIÓN DE LA POÉTICA A TRAVÉS DE LA FACETA CRÍTICA.....	313
8.2. ATENUACIÓN DE LA IRONÍA.....	320
8.3. CUATRO CONFIGURACIONES PARA LA ELEGÍA.....	322
8.3.1. OTOÑOS Y PÉRDIDAS.....	324
8.3.1.1. DIALÉCTICA DE LOS SENTIDOS.....	327
8.3.2. LA LUZ A TI DEBIDA.....	332
8.3.3. GLOSAS EN HOMENAJE A C.R.....	342
8.3.4. OTRAS LUCES.....	348
8.3.4.1. VERSOS AMEBEOS.....	356
8.3.4.2. EL PASADO COMO PUNTO DE LLEGADA.....	358
8.3.5. SÍNTESIS DE UNA “MUESTRA” DE ALGUNOS PROCEDIMIENTOS PARA CONFIGURAR CONFIGURAR UNA POÉTICA DEFINITIVA SOBRE EL TIEMPO.....	362
<b>9. NADA GRAVE.....</b>	<b>365</b>
9.1. ÚLTIMAS EXTENSIONES DE LA MIRADA CRÍTICA.....	365
9.2. ÚLTIMAS EXTENSIONES DE LA MIRADA POÉTICA. LA MUERTE COMO EFECTO DRAMÁTICO...	370
9.3. ÉNFASIS DEL DESCREIMIENTO.....	371
9.4. CARÁCTER ANFIBOLÓGICO DE “NADA GRAVE”.....	373
9.5. DISIPACIÓN DEL HABLANTE.....	375
9.5.1. POEMAS “PAREADOS” PARA ENFATIZAR EL CANSANCIO DE LA EXISTENCIA.....	385
9.5.2. TERAPIA LECTORA FRENTE AL DESCREIMIENTO: CONFIGURACIONES DEL SUJETO PACIENTE.....	387
9.5.3. LA ESPERANZA CONFINADA .....	390
9.5.4. FRENTE AL ÚLTIMO CREPÚSCULO.....	393

9.5.4.1. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL MIEDO.....	401
9.5.4.2. «FINAL»: INTUICIÓN DE LA CAÍDA.....	405
<b>10. CONCLUSIONES.....</b>	<b>411</b>
10.1. <i>PÉRDIDA</i> Y <i>EXTRAÑEZA</i> COMO SOPORTES DE UN MODELO ÉTICO.....	411
10.2. FUNDAMENTACIÓN DEL MODELO ÉTICO SOBRE EL HABLANTE.....	415
10.3. SOBRE LA COHESIÓN DEL PROCEDIMIENTO.....	422
10.3.1. POTENCIADORES DEL SIGNIFICADO.....	423
10.3.2. LAS DIMENSIONES DE LA EXISTENCIA. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TIEMPO Y EL ESPACIO.....	426
10.3.3. INVECTIVAS Y ADMIRACIÓN: “ <i>DONOSO Y GRANDE ESCRUTINIO</i> ” DE LA MIRADA AJENA DE ÁNGEL GONZÁLEZ.....	434
10.3.4. UN CÓDIGO RECURSIVO.....	435
10.4. «LA VERDAD DE LA MENTIRA».....	436
<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA.....</b>	<b>439</b>
<b>ANEXOS</b>	
ANEXO I. ANTOLOGÍAS POÉTICAS.....	III
I.I. <i>HARS WORLD AND OTHER POEMS</i> (1977).....	III
I.II. <i>POEMAS</i> (1980).....	VI
I.III. <i>ANTOLOGÍA POÉTICA</i> (1982).....	XI
I.IV. <i>UNA ANTOLOGÍA</i> (1983).....	XV
I.V. <i>ANTOLOGÍA TEMÁTICA</i> (1985).....	XIX
I.VI. <i>A TODO AMOR</i> (1988).....	XXI
I.VII. <i>ÁNGEL GONZÁLEZ. ANTOLOGÍA Y ESTUDIO</i> (1989).....	XXV
I.VIII. <i>ÁNGEL GONZÁLEZ. ANTOLOGÍA</i> (1992-1993).....	XXIX
I.IX. <i>POEMAS</i> (JUNIO DE 1996).....	XXX
I.X. <i>LUZ, O FUEGO, O VIDA</i> (OCTUBRE DE 1996).....	XXXI
I.XI. <i>LECCIONES DE COSAS Y OTROS POEMAS</i> (1997).....	XXXV
I.XII. <i>101+19=120 POEMAS</i> (2000).....	XXXVI
I.XIII. <i>LA PENUMBRA DE UN SUEÑO</i> (2001).....	XL
I.XIV. <i>LA MÚSICA Y YO</i> (2002).....	XLIII
I.XV. <i>ANTOLOGÍA TEMÁTICA. LA MÚSICA ATEOLÓGICA DEL EROS</i> (2002).....	XLVIII
I.XVI. <i>QUÉ SABES TÚ DE LO QUE FUE MI VIDA</i> (2006).....	L
I.XVII. <i>BIOGRAFÍA</i> (2007).....	LII
I.XVIII. <i>ÁNGEL GONZÁLEZ. ANTOLOGÍA ESPAÑOLA PARA JÓVENES</i> (2008).....	LIII

## LA POESÍA DE ÁNGEL GONZÁLEZ: SEGUNDO TIEMPO

I.XIX. <i>LA VOZ DE ÁNGEL GONZÁLEZ</i> (2008).....	LV
I.XX. <i>LA PRIMAVERA AVANZA</i> (2009).....	LVII
ANEXO II. POEMAS INÉDITOS EN LIBRO.....	
INTERPRETACIÓN MECANICISTA.....	LXIV
PALABRAS PARA ILUSTRAR UN AUTORRETRATO.....	LXV
ARTES DE TOCADOR.....	LXVI
DESDE UN JARDÍN DE UPSALA.....	LXVII
FRAGMENTOS.....	LXVIII
EL LUGAR DE LA PREGUNTA.....	LXIX
( <i>UN TONTO HABLA DE UN TONTO</i> ).....	LXX
CAMPO DE CONCENTRACIÓN (BURGOS, 1938).....	LXXI
GAJES DEL OFICIO.....	LXXIV
( <i>CÓMO SE PUEDE SER HOMBRE SIN TENER HAMBRE</i> ).....	LXXV
ANEXO III. BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE ÁNGEL GONZÁLEZ.....	
<u>III.I. OBRAS DE ÁNGEL GONZÁLEZ</u> .....	LXXVII
III.I.I. LIBROS DE POEMAS.....	LXXVII
III.I.II. ANTOLOGÍAS.....	LXXVIII
III.I.III. TRADUCCIONES DE SU POESÍA .....	LXXIX
III.I.IV. ENSAYO Y CRÍTICA LITERARIA.....	LXXXI
III.I.V. PRÓLOGOS.....	LXXXII
III.I.VI. ARTÍCULOS.....	LXXXIII
<u>III.II. SOBRE ÁNGEL GONZÁLEZ</u> .....	LXXXIX
III.II.I. LIBROS Y PUBLICACIONES MONOGRÁFICAS.....	LXXXIX
III.II.II. ARTÍCULOS, CAPÍTULO DE LIBRO Y RESEÑAS.....	XCI
III.II.III. RESEÑAS DE PRENSA.....	CXVIII
III.II.IV. ENTREVISTAS.....	CXXI
III.II.V. OBRAS NARRATIVAS DE CARÁCTER [AUTO]BIOGRÁFICO.....	CXXVI
III.II.VI. ANTOLOGÍAS DE POESÍA QUE INCLUYEN TEXTOS DE Á. GONZÁLEZ...	CXXVI
III.II.VII. DOCUMENTOS AUDIOVISUALES.....	CXXVIII
III.II.VIII. CONGRESOS Y HOMENAJES.....	CXXIX
III.II.IX. TESIS DOCTORALES.....	CXXX





## CONSIDERACIONES FORMALES Y DE REDACCIÓN

Para la cita de los poemas de Ángel González hasta *Nada grave* he empleado la quinta impresión de su obra completa, *Palabra sobre palabra*, publicada por Seix Barral en enero de 2008. No obstante, también he trabajado directamente sobre primeras ediciones<sup>1</sup> de *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*; *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, y de *Prosemas o menos*, aunque la referencia final contemple en todos los casos las páginas que ocupan en la obra conjunta. En el comentario de *Otoños y otras luces*, además de su ya mencionada obra completa, he consultado un ejemplar editado por Tusquets en febrero de 2002 (4ª edición); y para la reseña de su póstumo *Nada grave*, la primera edición de la Colección Palabra de Honor, publicada por Visor en mayo de 2008, unos meses después de la muerte del poeta.

Los poemas titulados por el autor se citan en letra redonda entre comillas angulares («...»); sin embargo, en los casos en los que la composición carece de epígrafe he empleado el primer verso escrito en cursiva enmarcado con comillas inglesas (“...”).

El sistema de cita se ajusta a la norma ISO 690-I, haciendo constar entre paréntesis el apellido del autor, el año de edición, y si procede, la/s página/s (AUTOR, AÑO: N.º PÁG.). Las obras firmadas por varios autores se señalan mediante la abreviatura VV.AA. separada del año mediante una coma (VV.AA., AÑO: N.º PÁG.).

Si el nombre del autor se encuentra en el texto próximo a la cita, solo se indica el año y la página.

En la bibliografía citada, las obras de Ángel González aparecen destacadas en primer lugar, separadas de la bibliografía citada de otros autores; así mismo, los artículos del poeta que fueron recogidos en *La poesía y sus circunstancias* (obra empleada para su consulta) se refieren con el año de edición de la compilación (2005) y se ordenan cronológicamente considerando la fecha de publicación en su contexto original.

---

<sup>1</sup> Ver referencia en la bibliografía citada.

Cuando sobre un documento en papel impreso es posible acceder a una versión digital en Internet, he insertado en la misma referencia los datos de las dos localizaciones.

Por último, en los textos citados, he adaptado la ortografía de algunas voces a las nuevas normas académicas tal como figuran en la *Ortografía de la lengua española* aparecida en 2010, especialmente en aspectos que afectan al uso de la tilde y al uso de la tipografía. Las modificaciones han afectado casi exclusivamente a la supresión de la tilde en el adverbio *solo* y en los pronombres demostrativos. En relación al segundo aspecto, los latinismos crudos y los extranjerismos aparecen escritos en cursiva, salvo cuando se han adaptado y no presentan problemas de adecuación a la ortografía española por haber modificado su grafía o su pronunciación originarias para ajustarse a las convenciones gráfico-fonológicas de nuestra lengua.

## AN EXEGETIC ANALYSIS OF THE “SECOND PERIOD” OF THE WORK OF ÁNGEL GONZÁLEZ

### ALL EYES ON THE SAME THING: A POETRY OF COHERENCE

Communication or knowledge, existentialism or compromise, social realism or criticism... Frequent dilemmas in studies of the work of Ángel González which approach specific aspects of his poetry. A man of his time, González linked his artistic development to historical and personal circumstances which were key to a constantly evolving poetry, but marked by a notable coherence in which his voice can be observed as one of the most authentic and precise of the literary scene of the mid-1950s. From then until his death in 2008 his work has encompassed a unique personal universe, which has generated not inconsiderable critical debate. As we shall see, the poet took an active personal role in some these debates, leaving behind a valuable legacy, shedding light on some of the more controversial questions regarding his work.

A synchronous look at his work serves, as with any poet, to establish links with certain schools of thought which temper the diachronic plenitude of his work, something which logically occurs when the artist disappears. As a result, it is possible to speak of a “committed” Ángel González, and a “defeated” Ángel González without contradiction as his work presents the reader with a wide variety of imagery in which nothing is how it seems, and, at the same time, everything is possible; a challenge which demands commitment in order to perceive not so much reality as to begin to see through the haze. His work explores many areas which trigger a reaction in the consciousness of the reader. On the other hand, this formality and conceptuality – particularly in the books which I will refer to in this study, is concealed behind a series of masks, transmitting the sensation of a dramatic monologue devoid of emotion and sentimentality in its literary discourse. When the author brings to life a character with the same name as him, and who lives in a similar house, the anecdotes reflect closely the real life of the author (GONZÁLEZ, 2008c: 12-14), the reader should not trust wholeheartedly in this ironic protagonist who invites us to consider a range of viewpoints.

The estimation of this challenge is what gives sense to the notes which constitute my analysis. This contemporary study is therefore based on a personal and critical approach resulting from the reading and subsequent reflection on the work of Ángel González

published from 1971 onwards, the moment when he began, as we shall later see, his so-called “exile” A hermeneutic approach is used, with which I will attempt to ascertain, starting from the previously mentioned departure point, the constant presence throughout the work of González of a coherent ethical conceptualization underpinned by a constantly evolving poetry whose paradoxical effect on the reader is to produce continual mistrust in the protagonists who appear in the verses. At the same time the poet gains credibility through taking on board the almost impossible task of defining his concept of *truth* – an analysis which covers all possible perspectives with the probably unattainable objective shaping *reality*. In his poems we can appreciate a firm congruent attitude marked by integrity with deeply-held beliefs deeply-rooted in life despite all the factors which found which could justify a tendency to rootlessness. He pinpoints this stance via a series of linguistic-poetic mechanisms which curiously create a sense of disorientation and confusion, which, as we will observe gain significance in the final books of the writer when with death approaching he begins to doubt in all perspectives which includes questioning his own existence.

My analysis has a second objective: to offer an update of publications which have considered the aesthetic configuration of this second period. To be sure, much has been written about González’s work. His poems have attracted specialist critical attention, but almost all these introspections focus on specific aspects, and take as their reference point the exhaustive body of work carried out related to the first books of the poet the first phase of the writer. These include indispensable monographic publications like that of Emilio Alarcos, *Ángel González, Poeta (variaciones críticas)* (1969), to which we will refer later, or the later publication of Andrew Debicki, *Ángel González* (1989) which journeys up to *Prosemas o menos*, albeit offering a less deep analysis than that of the Salamanca critic.

More recent are the various dissertations about the satureian writer written by Dra. María Payeras Grau. In 1980 she published a short work *The Poetry of Ángel González* (1979-1980:57-78) which was one of the first critiques of the writer which evaluated formal and thematic elements of his poetry published up to that time. Five years later she presented her Doctorate, *Ángel González* with the mission of updating her work, similar to this study; since then the poet has been omnipresent in her research, a magnificent example being *El sueño de la realidad: poesía y poética de Ángel González* (2009), which illuminates some the points I am going to develop.

The same line of thought is followed by Enrique Baena in his 1983 doctoral thesis, *La poesía de Ángel González*, which could only make a partial study of *Prosemas o menos* as it was not published in its entirety until 2 years later; in his most recent work *Metáforas del compromiso* (BAENA 2007) he reveals in fine detail the key to the poetic configuration of his first book *Áspero mundo*, and this forms the cornerstone of his future work. With an orthogenetic sense, Baena identifies the characteristics acquired by the speakers in the first compositions. With these he creates a universe characterized by the confrontation between cruel reality and the utopia which tries to counteract its effects. He discovers the importance of the main character, whose fatalistic character only stagnates when love imposes itself on the sensitive nature of the poet. In this first mention of creation, the critic shows how Ángel González transforms the original concept of an existential “I” into a counterpoint to other individual natures serving as another link to social conflict which it forms a part of.

The Ángel González chair of Oviedo University has recently presented the first edition of *Prosemas, Revista de Estudios Poéticos* which, according to Araceli Iravedra, one of its directors, “This magazine sets out to be a mouthpiece for scientific studies related to the work of Ángel González and his generation, and more widely Spanish poetry of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries” (2014:9). The magazine contains eleven articles which emphasise the distinct areas of output of the critic and poet Ángel González. On one hand there are studies such as those of Evelyne Martin dedicated to romantic poetry which analyse from the point of view of a specific thematic conception; or those of José Enrique Martínez which look at compositions that reveal ecfrastic viewpoints of musical or pictorial nature. Others, such as Benedict Mathios in “Otoños y otros luces: la luz del mundo como perdida y urgencia” or John C. Wilcox in “Apuntes para una poesía gerontológica en el Ángel González de Nada grave” consider specific poemarios. The critical facet of the poet is addressed in articles like those of Miguel Angel Garcia which pick up the interest González had always shown in the group of 27. The edition includes an extensive bibliography on the asturian, updated by Begoña Camblor Pandiella and which I have included at the end of my study.

With respect to the magazine, the review written by poet and critic José Luis García Martín is noteworthy. He highlights aspects of some articles which according to his criteria are worthy of eulogy – specifically those of María Payeras and Ángel Luis Luján – at the same time he indicates his surprise at the lack of rigour in other works, specifically those of

J.C.Wilcox and Claude Le Bigot (GARCÍA MARTÍN, 2015). In the publications review the well-known director of the magazine *Clarín* states explosively:

“It is common knowledge that not only the best literary criticism but also most of the worst, specifically referring to contemporary literature is written in universities. Surprisingly, one can find colourful examples in unexpected places like the first edition of the magazine *Prosemas*, a series dedicated to the work of Ángel González” (*ibid.*)

I will refer later to some of these aspects reported by García Martín , who sharing the same point of view as his asturian colleague invites us to maintain a critical view of any analysis and consider nothing as definitive, even though it may come from prestigious sources,

The conferences on the work of Ángel González have not resulted in an exhaustive examination either – given the logical time restrictions of these events. Since the 1980s various events have been held paying tribute to the poet. The first took place in Albuquerque in the winter of 1985 to celebrate the 30<sup>th</sup> anniversary of his first book. Various scholars of the “Generación Poética” of the 1950s were invited to present papers on the significance of this movement and González’s position within it. The results were published a year later as *Simposio – Homenaje a Ángel González* (VV.AA.,1987), by Susana Rivera and Tomás Ruiz Fabega. In this edition one can read the first forays into criticism of the author’s work. McAllister H.Hull, Gonzalo Sobejano, Andrew P. Dibicki, Julian Palley, Phillip W. Silver, Martha LaFollette Miller... recorded the interest aroused by the poetry of Ángel González.

At the same time in his native Oviedo a group of asturian writers and publishers, “Luna de Abajo”, would publish a special edition dedicated to the poet: *Guía para un encuentro con Ángel González*” (VV.AA., 1985). The book contains emotive dedications to Ángel González, not only from the perspective of critics like José Luis García Martín or Emilio Alarcos, but also those who shared friendship with Ángel. Poetry had not been spoken about in this context before because it was part of unforgettable nights of fibs and confidences. His friends memories of their childhoods appear here, friends who knew intuitively he would be a poet even before he did, between life and death in Páramo del Sil. Paco Ignacio Taibo, Manuel Lombardero, Manuel F. Avello, and Juan Benito Arguelles all hark back to these days of hope and fear. The adult Ángel continued adding names to his cause who, during the interior exile, accompanied him at innumerable social gatherings which had a suffocating atmosphere; and later, after he had departed for America, craving the arrival of summer the

friends who brightened his nights returned: Juan García Hortelano, Carlos Bousoño, Jaime Gil de Biedma, José Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, José Esteban, Juan Benet... who shared their anecdotes about their nights with the poet.

The list is completed by members of the press like Faustino F. Álvarez; from the world of culture Paco Rabal, and finally, representing political institutions, the President of The Principality of Asturias, Pedro De Silva Cienfuegos-Jovellanos.

The *Guía para un encuentro con Ángel González* includes the author's first thematic anthologies, plus a detailed bibliography prepared by Susana Rivera: the rest, as aforementioned, were no more than an extensive collection of shows of affection. Only the work of José Luis García Martín is a meaningful investigation of the work of Ángel González of this time.

A third edition of "*La Guía...*" was published in 1997, coinciding with another event organized in Oviedo to celebrate the work of the poet: *Ángel González en la generación del 50: Diálogo con los poetas de la experiencia*. In the first session of Congress, the organisers of the now defunct group Luna de Abajo presented an updated version of their work, incorporating new texts by authors who wanted to join the project; writers such as Antonio Buero Vallejo, Juan Marsé, Luis García Montero, José Hierro and Francisco Ayala.

During this new tribute on November 7<sup>th</sup> & 8<sup>th</sup>, a nurtured group of "poetas de la experiencia" gathered in Oviedo, the group name being how modern-day criticism describes the young writers. They established a link with the poetry of the second half of the 1950s, to counteract. Poets of the new tradition like Javier Almurzara, Fernando Beltrán, Felipe Benítez Reyes, Luisa Castro, Luis García Montero, Aurelio González Ovies... born at the same time as the first books by Ángel González, joined voices with the critics –Víctor García de la Concha, Juan Benito Argüelles, Juan Cruz, José María García Martín, Emilio Alarcos –and their fellow travelers – Manuel Lambordero, José Agustín Goytisolo, Rosa Regás ...- to centre a debate around a question of terminology: the convenience of referring to a "group" or "generation" when speaking about this second post-war movement. As to be expected, there were tense confrontations during these sessions, including viewpoints such as that of Alarcos, which posited individualism: "...I believe in each to their own; consequently, from a literary standpoint, the importance of these poets is couched in the personal oneness of their work" (VV.AA., 1998:39).



On the contrary, José Agustín Goytisolo and José Manuel Caballero Bonald protected vehemently the term “grupo”, and while here was no perceptible agreement between them on a literary mindset, a link existed due to historical circumstances, giving rise to José Luis Morante salvaging Julius Petersen’s principles to defend his proposal of “generación” (the existence of a transcendental event, the presence of a guide, a parallel generational language, born in a specific timeframe, a humanistic formation, participation in collective events...).

In a more moderate tone, and possibly with the intention of conciliation, Ángel González put forward his defence of the headword “generación”:

“Regarding the difficult topic of generations, I believe that when we begin to see the world through adult eyes, we encounter zephyrs – air currents – on occasion violent, which affect us and this creates common ground. Frequently, there are people who reject the generations considering them to be cloned, as if they were from a generation cloned from Dolly the sheep. Obviously, this is not the case. One can speak of a generation of 98, in which fit writers as diverse as Baroja and Valle-Inclán, and personalities as different as Unamuno and Juan Ramón Jiménez from the modernist aspect of the generation. I also think one can speak of a generation of 50, in which various groups can also be delineated. Within each group one has to take into account very different voices and characters, but which also have much in common, even between poets as diverse as Francisco Brines or Claudio Rodríguez, where an evaluation of morality and common language are approached. (*ibid.*:63)<sup>2</sup>.

The later intervention of José Luis García Martín tries to clinch the argument using force in a discourse which began to question the novelty of the concept “poesía de la experiencia”, referring to the establishment of more recent poetry, claiming its origins in the romantic age, later unveiling the sterile nature of a debate which later flirts with the suitability for defending the traditional method:

---

<sup>2</sup> Curiously, with the passing of time Ángel would change his viewpoint in this respect, and stated in 2005 in the magazine *Clarín*:

“Much has been said about the Generation of 50, but I think it is more appropriate to speak of the poetic group of 50. Within the Generation of 50 there are many poets who are completely different to me, but when the group emerged it was quite cohesive. I got to know Valente and Claudio Rodríguez in Madrid. I later lived in Barcelona for a year. In 1954 I had to quit my job in Madrid in the Ministry of Public Works because I was earning less than the cost of my accommodation. I moved to Barcelona where, with the help of Manolo Lombardero, I got a job as a proofreader. I didn’t earn much but at least I could pay for a roof over my head. This is when I met Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Castellet, Ferrater, etc. I identified closely with them. We shared the same way of thinking with respect to politics and poetry.” (BELLO, 2008).

It makes no sense to question oneself about the existence or not of the generations. Does this century exist? Do the 18<sup>th</sup>, 19<sup>th</sup> & 20<sup>th</sup> centuries exist? Obviously not. Time is a continuum which we have classified in this way. What we should ask ourselves is whether this classification is useful, or not. [...] It is a wide-ranging way of classifying reality, less debatable when employing the chronological sense; as Ángel González said in simple words, there is a manner of time. Everyone thinks they dress and comb their hair in their own particular way, but if we take a photo of ourselves now, and look at ourselves in 50 years, we will remark on how ridiculous people were in the 90s. As we look at photos from 20, 30 or 40 years ago is we encounter a manner of time of which we are not aware and this aspect of time affects young people who are 20 differently to those who are 40 or 70.

In the 1950s a generation of poets with a specific background and experience emerged who little by little found their identities (VV.AA., 1998:103).

The dispute ended in stalemate with the sweet aftertaste of the poetry recitals of 8<sup>th</sup> November in The Campoamor Theatre with which the Congress was brought to a close.

He remaining works are exceedingly well written articles which focus on specific aspects of the creative figure of Ángel González, focusing principally on his less recent work. Following the death of the poet in 2008, I believe a exegetic study of the so-called second phase of the author's work is necessary, to shed new light on this lesser studied body of work; an orderly journey which uncovers the plan of each work, which is not a mere inventory of the common threads of his poetry, which contributes to the underpinning of criticism of his complete works. The lines which follow pursue this objective. To discover how the poet sustained his ethos through a skillfully elaborated poetic configuration revealed in his work from 1971 onwards:

1- Chapter 1 entitled "Poeta en tránsito", analyses the circumstances which brought about this turning point, the reasons why at the start of the 1970s he decided to begin the definitive chapter of his artistic and personal life on foreign shores. Information regarding this abounds, but it is disperse. To demonstrate the tracking of the most direct testimonies, references to sources will frequent from the very beginning.

2- In the following chapters I will develop my critical appraisal of each book published by the asturian poet during almost 40 years, from *Breves acotaciones para una biografía* (1971) to *Nada grave* (2008b). The contribution of the excellent studies of the poetry of Ángel González will logically be present in my study, having enriched my perception,

providing a “new interpretation”. This will have prominence in my own study. The second point will be structured around two distinct parts which will attempt to configure the two moments that are clearly revealed through the reading of the books of poems of the second period. Some critics, like García de la Concha have raised the possibility of a third period. In the second part, which I have entitled “La máscara sobre la conciencia”, I will present my proposition of reading the four books which shine light on the early years of González’s absence from Spain. In the third part, entitled “La conciencia en el espejo”, I will extend the analysis from *Deixis en fantasma* to the posthumous *Nada Grave*, the period which coincided with the poet’s retirement from university life permitting longer stays in this country towards the end of his life. During which he divided his time between poetry and being a member of The Royal Academy of Language.

3- Finally, I will make an updated revision of the major anthologies about the author’s work which have appeared since 1977. In the same year the first compendium of poems by Ángel González was compiled by Donald B. Walsh in New Jersey, *Harsh World and Other Poems*; more were published following his death. The thematic nature was stamped in various of these; *A todo amor*; *La música y yo*; *Antología de poesía para jóvenes*; or the poet’s own typology used in the submission of *Guía para un encuentro con Ángel González* which has served to clarify and correctly orientate some aspects of my study.

I wish to state that this thesis will try to maintain a distance from the controversies centred around the work of Ángel González fueled (unintentionally) by each of his books, and those in the years following his death when, regrettably, his legacy has given rise to fruitless intellectual and administrative battles to seize control of his legacy doing little to assist in its diffusion. My study will attempt to blend my intuitive impressions as a reader with the circumstances in which the poems were conceived; I have therefore endeavoured to take into account the elements which could shed light on the texts. I have considered it fundamental to use the poet’s own testimony where possible, present in a wide range of articles, interviews and reviews, which subtly orientate our viewpoint. As mentioned previously, the extensive bibliography of critique which currently exists about Ángel González has maintained and enriched my critical perspective, underpinning my original proposals whenever it did not oblige me consider a reappraisal.

Eventually, and apart from what is strictly research, I have considered it opportune to take into account testimonies which target the poet’s biography, but playing down their scope,

being from informal sources. These testimonies come from the common experience of friends of the writer during the war years and the frequent gatherings he maintained in his prime, where those present had the good fortune to listen to him recall those times. His vision of his “cherished world” would later begin to gradually fade.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Without doubt, one of the most important was Paco Ignacio Taibo I who published in 1982, *Para parar las aguas del olvido*, with a prologue by Ángel González himself, in which Taibo put on record his shared adventures with the poet in their youth. With respect to Ángel’s circle of friends who years later contributed to the recreation of his memoirs, one should keep in mind Luis García Montero, who, tape recorder in hand, recorded many of González’s anecdotes which would later shape his novel *Mañana no será lo que Dios quiera*.

With reservations about using narrative as a research source, and given González’s direct implication in these books, I will on occasion reveal information which proposes a reflection on their motivation.



## JUSTIFICACIÓN PARA UN ANÁLISIS EXEGÉTICO DEL “SEGUNDO TIEMPO” DE LA OBRA DE ÁNGEL GONZÁLEZ

### TODAS LAS MIRADAS EN UNA: POÉTICA DE LA COHERENCIA

Comunicación o conocimiento, existencialismo o compromiso, realismo social o crítico... son diádas frecuentes que se plantean en los estudios sobre la obra de Ángel González para abordar con distinta suerte aspectos concretos de su poesía. Como hombre de su tiempo, González acompasó el ritmo de su evolución artística a unas circunstancias históricas y personales que a la postre condicionarían las claves de una poética en permanente desarrollo, pero marcada por una pertinaz voluntad de coherencia que en el fondo es la responsable de que su voz se perciba como una de las más auténticas y precisas que dibujaron el panorama literario a partir de mediados los años cincuenta. Desde entonces, y hasta su muerte en enero de 2008, su obra ha ido configurando un peculiar universo personal en el que se podían encajar planteamientos como los reseñados más arriba, en torno a los cuales la crítica ha abierto no pocos interesantes terrenos de debate. En alguno de ellos, como tendremos la ocasión de comprobar, el poeta tomó parte muy activa dejando valiosos testimonios que alumbran cuestiones a menudo contempladas bajo el foco de la polémica.

En efecto, la mirada sincrónica de su obra puede servir en ocasiones, como sucedería con cualquier poeta, para intentar establecer vínculos con determinados planteamientos que sin duda se atenuarían en el momento en el que la obra se representara con toda su plenitud diacrónica; algo que tiene lugar lógicamente cuando el artista desaparece. Por eso es posible hablar, por ejemplo, de un Ángel González “comprometido” y de un Ángel González “derrotado” sin incurrir en posturas irreconciliables, porque su obra está tornasolada por una gran variedad de reflejos que la presentan a los ojos del lector como un juego continuo en el que nada es lo que parece, y a la vez, todo es posible; un reto que exige su implicación y complicidad para llegar, no a la verdad, sino a una intuición que permita empezar a vislumbrarla. Sus composiciones abren muchos campos de exploración que casi nunca se cierran, detonando significados que encuentran sus últimas connotaciones en la conciencia del receptor. Por otra parte, esa vocación por el juego formal y conceptual lo lleva a esconderse - especialmente en los libros que comentaré en este estudio- tras una serie de máscaras que invitan a relativizar sus propuestas, al proceder de personajes -con frecuencia poco fiables- que transmiten la sensación de escenificar una especie de representación, de monólogo dramático que resta emotividad y sentimentalismo al discurso lírico. Incluso cuando el autor

da vida a un sujeto que se llama como él, que vive en una casa muy parecida a la suya, y al que le suceden anécdotas que recuerdan mucho a las que protagonizó en su vida real (GONZÁLEZ, 2008c: 12-14), el lector debe desconfiar de ese protagonista irónico y burlón que nos invita a considerar todos los puntos de vista posibles.

La estimación de ese reto es la que da sentido a las notas que constituyen mi análisis. El presente estudio está basado por lo tanto en una aproximación crítica y personal, fruto de la lectura y posterior reflexión de parte de la obra de Ángel González, concretamente la que comenzó a publicar a partir de 1971, momento en el que inició, tal como tendremos la ocasión de comprobar, su exilio “exterior”. Se trata de una propuesta hermenéutica con la que pretendo constatar –marcando como punto de partida el que acabo de mencionar– la idea que abría esta justificación: la presencia constante a lo largo de toda la obra de González de un planteamiento ético coherente, cimentado sobre una poética en continua evolución cuyo efecto paradójico más inmediato es el de producir en el lector una permanente desconfianza ante los diferentes hablantes que aparecen en los versos, a la vez que cobra solidez y credibilidad la voz del poeta al asumir como parte esencial de su concepto de *verdad* un análisis que contempla todas las perspectivas posibles, en el más que probablemente inalcanzable objetivo de configurar la *realidad*. En sus poemarios podremos apreciar en efecto, la integridad de una actitud, congruente y firme, de quien se siente arraigado a la vida pese a todos los motivos que encuentra para poder justificar una tendencia al desarraigo; junto al constante y firme esfuerzo de consolidar la imagen de un sujeto poético que se debate continuamente entre las incertidumbres de la existencia en una lucha tenaz por clarificar su identidad sobre la base de la escritura. Una disposición concretada por ello a través de una serie de mecanismos lingüístico-poéticos que juegan a causar curiosamente la sensación de desorientación y confusión, algo que, según veremos, cobrará especial sentido en los últimos libros del poeta, cuando la proximidad de la muerte le haga dudar de todas las miradas, llegando incluso a cuestionar su propia existencia.

Con este análisis, mi trabajo alcanzaría un segundo propósito, y es el de ofrecer una actualización de las publicaciones que han considerado la configuración estética de este segundo periodo. Ciertamente, los trabajos que han orbitado alrededor de su obra son muy numerosos. Sus poemas han captado la atención de la crítica más especializada, pero casi todas estas introspecciones focalizan aspectos muy concretos, y toman como referencias casi obligadas las que se llevaron a cabo de forma más exhaustiva a raíz de la publicación de los

primeros libros del poeta para analizar la que se ha quedado en denominar “primera etapa del escritor”. En esa dirección apuntan imprescindibles monografías como la de Emilio Alarcos, *Ángel González, Poeta (variaciones críticas)* (1969), a la que nos referiremos más tarde; o la posterior publicación de Andrew P. Debicki, *Ángel González* (1989), que alargaba su recorrido hasta *Prosemas o menos*, si bien su cata no era tan profunda como la del crítico salmantino.

Más próximas nos resultan las distintas disertaciones que sobre el autor asturiano ha elaborado la Dra. María Payeras Grau. En 1980 presentó un breve ensayo sobre *La poética de Ángel González* (1979-1980: 57-78), con el que llevaba a cabo una primera incursión en la faceta crítica del escritor a la par que valoraba algunos elementos temáticos y formales de sus libros de poemas publicados hasta el momento. Cinco años después presentaría su tesis doctoral, *La poesía de Ángel González*, con un propósito actualizador similar al que persigue nuestro estudio; y desde entonces, la trayectoria del poeta ha estado muy presente en sus investigaciones, siendo una magnífica muestra de ese interés su último trabajo *El sueño de la realidad: poesía y poética de Ángel González* (2009), que ha servido para iluminar algunos de los puntos que voy a desarrollar.

El mismo rumbo siguen los análisis que el profesor Enrique Baena le ha dedicado a la obra del vate; desde su tesis doctoral de 1983, *La poesía de Ángel González*, en la que, por razones obvias, solo pudo llevar su estudio hasta la publicación parcial de *Prosemas o menos*, ya que su versión definitiva vería la luz dos años después; hasta su más reciente ensayo, *Metáforas del compromiso* (BAENA, 2007), en el que desvela de forma minuciosa las claves empleadas para la configuración poética de su primer libro, *Áspero mundo*, que constituye la sólida cimentación para su obra posterior. Con un sentido ontogenético, Baena va identificando las extensiones que el personaje del hablante adquiere desde las primeras composiciones y con las que elabora un universo caracterizado por la confrontación entre la cruel realidad observada y la utopía con la que pretende contrarrestar sus efectos; descubriendo un primer posicionamiento de carácter fatalista que solo se remansa de forma ilusoria cuando el amor incide en la sensibilidad del poeta. En esa primera aproximación a la creación, el crítico demuestra cómo Ángel González irá transformando la original concepción de un yo existencial, íntimo, arraigado en un momento presente de efectos desoladores, en una propuesta en la que se irá reconociendo desde la singularidad, como contrapunto a otras naturalezas individuales, cuya problemática común le hará sentirse como un eslabón más en un conflicto social del que forma parte inevitablemente.



Recientemente, la Cátedra Ángel González de la Universidad de Oviedo ha presentado el primer número de *Prosemas, Revista de Estudios Poéticos*, que según palabras de Araceli Iravedra, una de sus directoras, “nace con el propósito de convertirse en un órgano de difusión de contenidos científicos relacionados, en particular, con la obra de Ángel González y su generación, y más ampliamente con la poesía española de los siglos XX y XXI, esfera cronológica a la que el autor que da nombre a esta Cátedra se halló muy vinculado en sus intereses como poeta y también como crítico literario” (2014: 9). La revista incluye once artículos que ponen el acento en los distintos ámbitos de la producción, como señala Iravedra, del crítico y del poeta Ángel González. Por un lado, encontramos estudios que abordan el análisis al abrigo de una concepción temática específica, como el dedicado por Evelyne Martín Hernández a la poesía amorosa; o el de José Enrique Martínez a las composiciones que descubren planteamientos ecfrásticos de naturaleza musical o pictórica. Otros fijan el punto de mira en poemarios concretos; es lo que hacen Bénédicte Mathios con “*Otoños y otras luces: la luz del mundo como pérdida y emergencia*”, o John C. Wilcox con sus “Apuntes para una poética gerontológica en el Ángel González de *Nada grave*”. La faceta crítica del poeta se aborda, en fin, en artículos como el de Miguel Ángel García que recupera el interés que González siempre mostró hacia el grupo/generación del 27. El número incorpora además una amplia bibliografía actualizada sobre el asturiano elaborada por Begoña Cambor Pandiella, que he incorporado al final de mi trabajo, corregida y aumentada.

En relación a la revista, resulta interesante la reseña que elabora el crítico y poeta José Luis García Martín, señalando certeramente aspectos de algunos artículos que bajo su criterio son dignos de elogio -y en este sentido apunta a los de María Payeras y Ángel Luis Luján-, a la vez que muestra su sorpresa por la falta de rigor que se adivina en otros, refiriéndose concretamente a los elaborados por J. C. Wilcox y Claude Le Bigot (GARCÍA MARTÍN, 2015). En la recensión, el conocido director de la revista *Clarín* sorprende con este explosivo comienzo:

Es bien sabido que no solo la mejor, sino también buena parte de la peor crítica literaria, especialmente si se refiere a la literatura contemporánea, se hace en la Universidad. Sorprende encontrarse con una pintoresca muestra de esta última en un lugar tan inesperado como el número inicial de la revista *Prosemas*, un volumen monográfico dedicado íntegramente al poeta Ángel González (*ibid.*).

Más adelante referiremos alguno de estos aspectos denunciados por García Martín, que alineado en la misma actitud de su colega asturiano, nos invita a mantener una mirada atenta y crítica ante cualquier análisis -aunque proceda de fuentes que han alcanzado un cierto prestigio-, y no dar por sentado nada definitivamente.

Por otro lado, los congresos que se han organizado en torno a la obra de Ángel González tampoco han ofrecido, dada la naturaleza de los mismos -siempre encorsetados por el tiempo limitado- exámenes exhaustivos. Desde los años ochenta se han celebrado distintos actos en los que se ha rendido homenaje al poeta. El primero tuvo lugar durante el invierno de 1985, en Albuquerque, con motivo de la conmemoración del trigésimo aniversario de su primer libro. Para el evento se citaron estudiosos de la Generación Poética de los Cincuenta, que presentaron trabajos sobre su significado en el contexto, y el lugar que ocupaba en ella el autor homenajeado. El resultado de esa aproximación a la poesía del medio siglo se publicó un año después en una edición preparada por Susana Rivera y Tomás Ruiz Fabega bajo el título de *Simposio - Homenaje a Ángel González* (VV.AA., 1987), y en él se pueden leer algunas de las primeras incursiones breves en la crítica de la obra del autor. Mcallister H. Hull, Gonzalo Sobejano, Andrew P. Debicki, JulianPalley, Philip W. Silver, y Martha Lafollette Miller entre otros, dejaron constancia del interés que ya despertaba la poesía de Ángel González.

De forma simultánea, pero en esta ocasión desde su Oviedo natal, el grupo de autores y editores asturianos, Luna de Abajo, publicará un número especial dedicado al poeta: *Guía para un encuentro con Ángel González* (VV.AA., 1985). El libro cuenta con emotivas dedicatorias a la semblanza de González, que ahora llegan no solo desde la perspectiva de críticos como José Luis García Martín o el propio Emilio Alarcos; sino también de quienes acompañaron a Ángel en el terreno de la amistad, esa dimensión en la que casi nunca se hablaba de poesía, porque esta se disolvía en el embrujo de noches inolvidables de boleros y confidencias. Y ahí aparecen los recuerdos de sus amigos de la infancia y de la adolescencia, aquellos que supieron intuirle poeta cuando él todavía no lo sabía, y se batía con la muerte en Páramo del Sil. Paco Ignacio Taibo, Manuel Lombardero, Manuel F. Avello, Juan Benito Argüelles, evocan aquellos días de ilusión y miedo. El Ángel adulto siguió incorporando nombres a su causa que, primero durante el exilio interior, lo acompañaron en numerosas tertulias en las que se renegaba de una atmósfera irrespirable; y después, tras su marcha al continente americano, anhelaban la llegada del verano que les retornaba por unas semanas al amigo que iluminaba sus noches: Juan García Hortelano, Carlos Bousoño, Jaime Gil de

Biedma, José Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, José Esteban, Juan Benet... revelan todo un anecdotario de sus peripecias nocturnas con el poeta.

La lista se completa con representantes de la prensa, como Faustino F. Álvarez; del mundo de la cultura, como Paco Rabal, y por último, de las instituciones políticas, como el por entonces presidente del Principado de Asturias, Pedro de Silva Cienfuegos-Jovellanos.

La *Guía para un encuentro con Ángel González* incluye la primera antología temática de la obra del autor, preparada por él mismo, aparte de una detallada bibliografía elaborada por Susana Rivera; por lo demás, como decíamos, no pasa de ser un nutrido ramillete de muestras de afecto. Solo el trabajo de José Luis García Martín plantea una interesante aproximación a la poesía más reciente hasta aquel momento de Ángel González.

La *Guía...* vio su tercera edición en 1997, coincidiendo con la celebración de otro evento organizado en torno a la figura del poeta en la ciudad de Oviedo: *Ángel González en la generación del 50: Diálogo con los poetas de la experiencia*. En la primera sesión del Congreso, los responsables del ya desaparecido grupo Luna de Abajo presentaron una versión actualizada que incorporaba nuevos textos de autores que quisieron sumarse al proyecto; y así, pasaron a formar parte del mismo Antonio Buero Vallejo, Juan Marsé, Luis García Montero, José Hierro y Francisco Ayala.

En ese nuevo homenaje realizado durante los días 7 y 8 de noviembre, la ciudad de Oviedo congregó a un grupo de “poetas de la experiencia”, denominación con la que la crítica actual designa a los jóvenes escritores que, arrumbada por agotamiento la aventura esteticista de los novísimos, establecieron un puente con la poesía de la segunda promoción de los años cincuenta. Poetas de nuevo cuño como Javier Almuzara, Fernando Beltrán, Felipe Benítez Reyes, Luisa Castro, Luis García Montero, Aurelio González Ovies... nacidos a la vez que los primeros libros de Ángel González, unieron sus voces junto a la de los críticos -Víctor García de la Concha, Juan Benito Argüelles, Juan Cruz, José Luis García Martín, Emilio Alarcos...-y a las de compañeros de ruta -Manuel Lombardero, José Agustín Goytisolo, Rosa Regás...- para centrar un debate básicamente instalado en una cuestión terminológica: La conveniencia de hablar de “grupo” o “generación” a la hora de referirse a esa segunda promoción de posguerra. A lo largo de las sesiones, se produjeron, como era de esperar, tensas confrontaciones; incluso posturas que, como la de Alarcos, plantearon el individualismo: “...creo que cada uno es cada uno; en consecuencia, lo importante de estos poetas, desde el

punto de vista literario, consiste en la personal unicidad de su obra poética” (VV.AA., 1998:39).

Por el contrario, José Agustín Goytisolo y José Manuel Caballero Bonald escudaron con cierta vehemencia el término *grupo*, al notar que entre ellos no había una plena coincidencia de actitudes literarias, pero sí que existía un vínculo motivado por las circunstancias históricas; lo que dio pie para que José Luis Morante rescatara los principios de Julius Petersen para defender su propuesta de *generación* (la existencia de un acontecimiento trascendental, la presencia de un guía, un lenguaje generacional semejante, el anquilosamiento de la generación precedente, el nacimiento en un arco temporal concreto, una formación humanística semejante, participación en actos colectivos...).

En tono más moderado, y posiblemente con intención conciliadora, Ángel González propuso su defensa del vocablo *generación*:

Sobre el difícil tema de las generaciones, yo pienso que existen, que hay corrientes de aire, a veces violentas, que todos respiramos en un momento determinado, cuando empezamos a contemplar el mundo con mentalidad de adultos, y que eso crea una serie de cosas comunes. Lo que ocurre con mucha frecuencia es que hay gente que niega las generaciones porque las consideran como productoras de seres clónicos, como si todos los miembros de una generación fuesen la oveja Dolly. Y, naturalmente, no es así. Creo que se puede hablar de una generación del 98, en la que caben escritores tan diferentes como Baroja y Valle-Inclán, y personalidades tan distintas como Unamuno y Juan Ramón Jiménez, que es de la generación en su vertiente modernista; y pienso que se puede hablar de una generación del 50, en la que se pueden distinguir también bastantes grupos, y, dentro de cada grupo, tener en cuenta que hay también voces y personalidades muy distintas, aunque tenemos muchas cosas en común, incluso entre poetas tan distintos como Francisco Brines o Claudio Rodríguez, en los que hay aproximación a un tipo de lenguaje y una evaluación ética de la experiencia (*ibid.*: 63).<sup>4</sup>

La posterior intervención de José Luis García Martín intentó zanjar la cuestión empleando la contundencia en un discurso que empezaba por cuestionar la novedad del concepto de “poesía

---

<sup>4</sup>Curiosamente, con el paso de los años el propio Ángel cambiaría su punto de vista al respecto, y así, respondiendo a una encuesta para la revista *Clarín* en el año 2005, afirmará:

“Se habla mucho de la Generación del 50, aunque yo creo que es mucho más propio hablar del Grupo Poético del 50. Dentro de la Generación del 50 hay muchos poetas que no tienen nada que ver conmigo, pero sí que hubo un grupo bastante coherente cuando nació. Yo había conocido a Valente y a Claudio Rodríguez en Madrid. Después estuve un año viviendo en Barcelona. Tuve que dejar Madrid porque en mi trabajo, en el Ministerio de Obras Públicas en 1954, ganaba menos de lo que me costaba la pensión. Me fui a Barcelona, ya te digo. Por mediación de Manolo Lombardero conseguí trabajo como corrector de estilo. Ganaba muy poco, pero ganaba para la pensión por lo menos. En ese momento es cuando conocí a Carlos Barral, a Jaime Gil de Biedma, a José Agustín Goytisolo, a Castellet, a Ferrater... Me sentía muy identificado con ellos. Teníamos una misma manera de pensar, en términos políticos y poéticos” (BELLO, 2008).

de la experiencia” con el que se aludía a la creación poética más reciente, argumentando su origen en la época romántica, para pasar después a desvelar el carácter estéril de un debate que se plantea la idoneidad de defender el método generacional:

No tiene sentido cuestionarse si existen o no existen las generaciones. ¿Existe el siglo? ¿Existe el siglo XVIII, el XIX, el XX? Pues claro que no existen. El tiempo es un continuo y lo hemos clasificado así. Lo que sí debemos preguntarnos es si es útil o no hacer esa clasificación. [...] Es una manera muy amplia de clasificar la realidad, tanto menos discutible cuanto más se emplea el sentido cronológico; como decía Ángel González, con palabras muy sensatas al respecto, hay un aire del tiempo. Cada uno de nosotros piensa que se viste y se peina a su manera, pero si nos fotografían ahora y nos ven dentro de cincuenta años comentarán qué ridícula era la gente en el 90, cómo vestíamos y cómo nos peinábamos. Lo que nos pasa ahora a nosotros mirando una foto de hace veinte, treinta o cuarenta años, y eso es que hay un aire del tiempo del que no somos conscientes, y ese aire afecta de distinta manera a los jóvenes que ahora tienen veinte años que a quien tiene setenta o cuarenta.

En los años cincuenta surge una generación, una serie de poetas que tienen una formación determinada, que van apareciendo en distintos grupos y que poco a poco van encontrando sus afinidades (VV.AA., 1998:103).

La disputa terminó en tablas, con el sabor dulce que dejaron los versos del recital que tuvo lugar la tarde-noche del 8 de noviembre en el Teatro Campoamor, con el que se puso punto final al Congreso<sup>5</sup>.

Además de las ya citadas tesis doctorales de Enrique Baena y María Payeras, entre 2005 y 2011 se leyeron en España otras tres que abordaron distintos aspectos de la obra del autor. La primera, *Ángel González. Once años de poesía, 1956-1967*, fue presentada por Pablo Carriedo en la Universidad de León, y centró su estudio especialmente en el análisis de los dos primeros poemarios de González, por lo que, aunque el comentario que realiza sobre algunos textos es muy interesante, obviamente la delimitación temporal no permite ofrecer una visión de conjunto.

Más completa resulta en ese sentido la tesis que Consuelo Salvago leyó en Sevilla un año después, proponiendo un examen de la obra del asturiano que contemplaba las afinidades entre su poesía y la de Antonio Machado. En su estudio, parte de los elementos que Ángel González destacó en sus introspecciones críticas sobre la obra de Machado para insinuar a continuación

---

<sup>5</sup> Juan José Lanz plantea un análisis más actualizado sobre esta polémica en *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo* (2009 págs. 9-33).

una línea poética evolutiva similar sobre la poesía de los dos escritores. Sin negar la evidente relación que se puede establecer entre ambas trayectorias – aspecto que también será destacado en esta tesis– considero que sobre la base de la configuración lírica de Ángel González ejercieron también su influencia otras fuentes que él mismo descubrió de forma explícita y que operan desde un nivel similar. Esa heterogeneidad, que no pasa inadvertida para Salvago, es la que pretendo desarrollar de forma menos focalizada. En cuanto a la visión que ofrece, el trabajo de Salvago considera la obra de Ángel González casi en su totalidad hasta la publicación de *Otoños y otras luces*.

Algo más alejada de los estudios poéticos resulta la tesis que en 2011 Fernando Valverde presentó en la Universidad de Granada sobre la faceta periodística del escritor<sup>6</sup>.

Por lo demás, como ya apuntaba más arriba, al margen de los reseñados, el resto de los trabajos son en su mayoría cuidadosos artículos que enfocan su examen sobre aspectos concretos de la figuración creativa de Ángel González, centrados casi siempre en sus obras menos recientes. Por esa razón, considero que tras la muerte del poeta en 2008, es necesario un estudio exegético sobre los poemarios de la llamada segunda etapa del autor, menos explorada de forma global, que abra nuevos puntos de vista; un recorrido ordenado que descubra el plan de cada una de ellas, que no se limite a inventariar los lugares comunes de su poética, y que contribuya a la sustentación final del aparato crítico de su obra completa.

Las notas que siguen a continuación persiguen ese objetivo. Descubrir cómo el poeta sustenta su *ethos* a través de una configuración poética bien elaborada, desvelada y vertida en las obras que dio a conocer a partir de 1971. Para desarrollarlo, vertebraré mi tesis en torno a los siguientes puntos:

1- En la primera parte, el capítulo I, titulado “Poeta en tránsito”, analiza las circunstancias que lo llevaron a ese punto de inflexión; los motivos por los que a principios de los años setenta decidió poner punto y aparte para comenzar el capítulo definitivo de su vida personal y artística en un continente extraño. La información al respecto es abundante pero dispersa, y por ello, para mostrar el rastreo de los testimonios más directos, las alusiones a las fuentes serán frecuentes en un primer momento.

---

<sup>6</sup> En el Anexo III aparecen reseñadas las tesis transatlánticas publicadas fundamentalmente en EE. UU., así como las que dedican parcialmente su estudio a la obra de Ángel González junto con la de otros poetas.

2- En los capítulos siguientes, llevaré a cabo mi propuesta crítica sobre cada uno de los libros que el poeta asturiano publicó durante esos casi cuarenta años, desde *Breves acotaciones para una biografía* (1971), hasta *Nada Grave* (2008b); y aunque, como es lógico, tendré presentes las aportaciones de excelentes estudios sobre la poesía de Ángel González cuya consulta ha enriquecido mi percepción dotándola de “nuevas lecturas”, las referencias a estos últimos cederán el protagonismo a mi propio análisis. Este segundo punto se estructurará en torno a dos partes bien diferenciadas que pretenden configurar los dos momentos que se vislumbran con claridad tras la lectura de los poemarios del segundo tiempo, hasta el punto de que algunos críticos, como García de la Concha, han planteado la existencia de un tercer tiempo: En la segunda parte, que yo he denominado “La máscara sobre la conciencia”, plantearé mi examen de los cuatro libros que alumbrarían los primeros años de su ausencia de España. En la tercera, titulada “La conciencia en el espejo”, extenderé el análisis desde *Deixis en fantasma* hasta el póstumo *Nada grave*, período que coincide con la jubilación del profesor en el ámbito universitario y que le permitió en los últimos años de su vida mantener estancias más prolongadas en nuestro país en las que compaginó su actividad de poeta con la de miembro de la Real Academia de la Lengua.

3- Finalmente, haré una revisión actualizada de las principales antologías que han aparecido sobre la obra del autor desde 1977, fecha en la que vio la luz en New Jersey la primera compilación con poemas de Ángel González a cargo de Donald B. Walsh, *Harsh world and other poems*; hasta las más recientes tras su muerte. El carácter temático que se imprimió en varias de ellas –*A todo amor*; *La música y yo*; *Antología de poesía para jóvenes*; o la propia taxonomía elaborada por el poeta para la presentación de la *Guía para un encuentro con Ángel González*– ha supuesto un elemento de análisis clarificador que ha orientado en el sentido correcto algunos aspectos de mi estudio.

Quiero establecer desde el comienzo que esta es una tesis que pretende mantenerse al margen de las controversias generadas alrededor de la obra de Ángel González, tanto durante los años en los que el poeta las alimentó (probablemente sin desearlo) con cada uno de sus poemarios, como en los años posteriores a su muerte, cuando de forma lamentable, su legado ha dado pie a infructuosas pugnas intelectuales y administrativas por arrogarse el patrimonio de su figura, que en poco ayudan a su feliz difusión. Mi estudio, como veremos a continuación, intentará armonizar impresiones derivadas de mi intuición como lector con las circunstancias que rodearon los momentos en los que fueron concebidos los poemas; por ello he procurado tener

muy presentes todos los elementos que pudieran arrojar luz sobre los textos. Así, he considerado fundamental, cuando ha sido posible, el propio testimonio del poeta, presente en un interesante número de artículos, entrevistas y reseñas en los que de forma sutil daba pistas que orientaban la mirada en la dirección adecuada. Por otro lado, como decía más arriba, la extensa bibliografía crítica que actualmente existe sobre Ángel González ha contribuido a sustentar mi perspectiva con enfoques casi siempre enriquecedores que apuntalaban mis propuestas, cuando no me hacían reconsiderarlas. Por último, fuera del ámbito de la estricta investigación, y relativizando por ello su alcance por proceder de órbitas menos formales, he considerado oportuno contemplar testimonios que apuntaban a la biografía del poeta y que proceden, ya de la experiencia común con amigos que lo conocieron bien por haber compartido con él los dramáticos años de la guerra, o ya de las frecuentes tertulias que mantuvo con otros que en la madurez del escritor tuvieron la fortuna de escuchar de su voz la narración de los episodios de aquellos años tras los que se fue difuminando poco a poco la tenue imagen del “acariciado mundo”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Entre los primeros, se encuentra sin duda Paco Ignacio Taibo I, que en 1982 publicó un libro de memorias, *Para parar las aguas del olvido*, prologado por el propio Ángel González, en el que dejaba constancia de las vivencias compartidas con el poeta en aquellos años de juventud. En cuanto a los amigos que entraron a formar parte del círculo de Ángel muchos años después y que contribuyeron a la “recreación” de su memoria, conviene tener presente a Luis García Montero, quien grabadora en mano, fue registrando un buen número de anécdotas reveladas por el propio González que darían forma a su novela *Mañana no será lo que Dios quiera*.

Con todas las reservas que implica emplear como fuentes de la investigación libros de naturaleza narrativa, dada la directa implicación que por motivos diferentes tuvo González en los mismos, en alguna ocasión desvelaré algún dato para proponer una reflexión al abrigo de las experiencias que pudieron motivarlos.





*P r e f a c i o*

SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA *INTENCIÓN* Y DE LA *SITUACIÓN*

Un marcado sentido del pudor y de la modestia llevó siempre a Ángel González a evitar hacer uso de los términos sublimes y elevados con los que, a veces, la tradición poética aludía al desencadenante del proceso creador. Para él, la palabra “inspiración” era demasiado presuntuosa, por cuanto podía sugerir la existencia de algún tipo de irracionalidad, o peor, de elemento sobrenatural en el instante inicial del nacimiento del poema. En ese terreno, buscaba alejarse del concepto platónico de la iluminación, o del estado de “gracia” defendido por los escritores románticos. Para referirse a ese elemento detonador, prefirió el término “ocurrencia”, algo que acudía a su encuentro en un determinado momento, y que en forma de palabra o idea, atrapaba una sensación previa. La ocurrencia no era el poema. Este empezaría a formarse después sobre esa base frágil, intuitiva, poco a poco, seleccionando, midiendo, reelaborando cada partícula del mismo hasta alcanzar su forma definitiva.

Los textos de Ángel González son el fruto de digestiones muy largas. El poeta confesó en más de una ocasión la lentitud de un proceso, que tras la percepción de la ocurrencia inicial, podía durar años hasta su cristalización última. Esto explica que sus libros no reflejan correspondencias con tiempos acotados. Los ejes temáticos se desarrollan de forma permanente en una difusa línea cronológica, estimulados por circunstancias que el poeta sabe mantener vigentes en todos los estadios de la reelaboración de los textos que los configuran; y cuando considera que el material reunido es suficiente, procede a su publicación. Por ese motivo excusaba el considerable espaciamiento que mediaba entre la aparición de sus nuevas obras.

La atención a las circunstancias mantendrá este estudio alejado del enfoque formalista, que daría como resultado un análisis que me obligaría a prescindir del interés que le doy al valor de la ocurrencia en el desarrollo del proceso creativo. La consideración de las mismas era justificada por el autor defendiendo que, si bien por una parte el poema encierra el significado que el lector le otorgará en función de lo que el texto ofrezca, por otra, y cito al propio González:

...el autor puede ser también lector de sí mismo, y de hecho lo es siempre, pues en la operación de escribir está necesariamente implícito el acto de leer: corregir, llevar el poema por el buen camino, hacerlo, en suma, es la consecuencia de una autolectura que debe ser objetiva y distante. Vistas así

las cosas, no hay razones válidas que impidan al poeta proponer su propia lectura [...]. En consecuencia, yo no voy a privarme de proponer una lectura de mi propia poesía sobre la base de esos dos elementos que algunos críticos contemplan con notable desprecio: las intenciones que me movieron a escribir, y la situación en la que la escritura se produjo (1980: 15).

Y cinco años más tarde, en una entrevista concedida para la revista *Mundaiz*, insistirá en la misma idea: “Yo pienso que toda mi poesía está hecha a partir de mi vida, de cosas que he vivido y experimentado. Ese es el punto de partida, es la puesta en marcha del poema que luego dará lugar a que hable un personaje” (ANTHROPOS, 1990: 13).

Ligeramente distinto es el enfoque que defendía Francisco Ayala en su pequeña aportación al libro homenaje ya mencionado *Guía para un encuentro con Ángel González*, cuando afirmaba que la biografía de un escritor estaba contenida esencialmente en sus obras, y no tanto en las peripecias de su vida cotidiana; y por ello, el producto artístico dice más de la singularidad del autor que su propia circunstancia. Para Ayala, será el conjunto de la obra la que determine el marco histórico-social dentro del que esa personalidad se ha desarrollado (VV.AA., 1985: 61).

En mi opinión, en el momento de la lectura, el poema contiene la “ocurrencia” motivada por la experiencia del poeta, que provocará en el receptor una reacción que lo situará ante su propia propuesta; y esta a su vez supondrá el estímulo de una nueva “ocurrencia” capaz de generar posteriores respuestas. Por esa razón, prefiero alinear me en la opinión de Enrique Baena y sostener que “en la lectura no se puede prescindir de la prehistoria del sujeto lírico si se quiere comprender con exacta precisión su cosmovisión, que es atávica en lo que respecta al desplome quasi universal que presenta, y enervante en lo tocante a las referencias de la coetaneidad” (2007: 111).

Este continuo flujo de influencias, motivadas en parte por factores que quedan al margen del enfoque inmanentista, permite entender el análisis literario como “el despliegue de una cadena de significantes”, tal como propone Julian Palley (1981: 71), en la que las huellas de una obra, autor o generación se pueden rastrear a través de los distintos estudios diacrónicos. Pero la intertextualidad contemplaría no solo las influencias formales, sino todas las variantes que entrarían en juego en el proceso creativo. Prescindir de las circunstancias nos obligaría a considerar obviamente que la obra de arte no sería la misma si las motivaciones hubieran sido diferentes.

Una poética sobre la obra de Ángel González debe observar esos matices, porque él siempre manifestó que la poesía debía decir o significar algo concreto; si la propuesta no encierra una “intención”, no valdrá la pena. En su prólogo a *Poemas* afirma que “el contexto ejerce sobre todo escritor una presión inescapable” (GONZÁLEZ, 1980: 25), y eso es algo que siempre veremos a lo largo toda su trayectoria, especialmente en su segundo tiempo, considerado con toda justicia como más experimental, porque es aquí donde los procedimientos se convierten en los motores de una compleja elaboración que busca en la forma el marco ideal para apresar la circunstancia. González nunca abandonó el compromiso ético en su incesante intento de clarificar la realidad, de interpretarla, de comprender cómo su tiempo había ordenado las fichas del tablero con una determinada disposición que le parecía alterada. El juego estaba amañado, y al poeta le correspondía interpretarlo y exponerlo a todas las miradas posibles. Se ha indicado con indudable acierto que la ironía, en sus distintas manifestaciones, vertebró de forma relevante la segunda etapa de la obra de Ángel González; y esa afirmación innegable nos debe llevar a evitar el análisis estrictamente formal de sus poemas. El uso de la parodia, de la sátira o del chiste no se puede explicar con rigor si se prescinde de los agentes causantes; la ironía desvinculada de su desencadenante conduce a una interpretación estéril. La obra de nuestro autor, a pesar de sus nuevas actitudes ante los aspectos puramente formales, nunca dejó de ser fiel a su idea de querer “decir”.

Defendiendo ese propósito, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, en marzo de 1997, González vuelve al análisis de la obra de Antonio Machado para resaltar las disidencias que mostró el poeta sevillano con las tendencias dominantes. El asturiano comienza desvelando su afinidad con Machado en el ámbito del escepticismo como el único terreno desde el que se pueden defender algunas realidades (GONZÁLEZ, 1999b: 253-294); y después propone relecturas de sus obras por su carácter sugerente capaz de insinuar nuevos significados. Tras afirmar que la poesía es “palabra en el tiempo que descansa en el sentimiento y en las ideas” (*ibid.*: 264), subrayó la creciente preocupación de Machado por el prójimo que le hizo salir del ensimismamiento simbolista en busca de un compromiso. González recordará estas palabras del poeta sevillano escritas para Juan Ramón: “No puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo” (*ibid.*: 267).

Otra afinidad con el autor de *Campos de Castilla* es la que muestra cuando afirma que el espíritu contiene elementos que permiten la construcción de muchas personalidades: el

perspectivismo. Y continuó, en fin, detallando ese viaje hacia una propuesta poética marcada por un compromiso que lo alejó de las tendencias más esteticistas.

Lo cierto es que la correlación entre las trayectorias de los dos autores resulta llamativa tanto en lo que atañe a sus episodios biográficos como a sus posteriores itinerarios artísticos. Es inevitable establecer una conexión, por ejemplo, en la importancia que ambos escritores concedieron al espacio del recuerdo, de la niñez, como evocación del paraíso perdido; o entre la importancia que tuvo para ambos la figura de la madre; o entre la sensación de desarraigo que experimentaron al vivir en lugares que no sentían como propios; y sobre todo, en el cambio que se aprecia en sus producciones poéticas tras la superación del tono intimista inicial.

Tanto Machado como González creían que era imposible escribir al margen de las circunstancias, por mucho que sus personajes poéticos se escondieran tras máscaras que permitieran mantener la distancia adecuada para llevar a cabo la interpretación de la realidad que aludían en sus versos. Como es sabido, Ángel González dedicó varios trabajos al análisis de la obra del poeta sevillano, y en la edición que preparó para presentarlos de forma conjunta, incluyó un importante añadido: “un capítulo dedicado a la biografía del poeta en el que he intentado presentar algunos aspectos de la obra de Antonio Machado a la luz de los episodios más sobresalientes de su vida” (GONZÁLEZ, 1999a: 45).

Ese mismo juego de influencias se ofrece en el terreno de la investigación, y en nuestro caso, ha sido el principal estímulo en el discurrir de esta tesis. El crítico, como intérprete atento de todas las pistas, lleva a cabo su propio examen, y completa su visión del texto con una propuesta en la que disecciona cada significante para hallar en él la huella de la experiencia que lo concretó.

Lo que sigue a continuación es, por lo tanto, el examen sugerido al abrigo de una experiencia lectora alumbrada en buena parte por la crítica vertida sobre la obra poética de Ángel González, especialmente enfocado en los poemarios que configuró durante el *segundo tiempo* de su producción.

## 1ª PARTE

# POETA EN TRÁNSITO



*Capítulo I*

## POETA EN TRÁNSITO: PORQUE SE TIENE CONCIENCIA DE LA INUTILIDAD DE TANTAS COSAS...

## 1.1. CONSIDERACIONES POÉTICAS AL FILO DE LA EXISTENCIA

En 1967, Ángel González anuncia en el «Preámbulo a un silencio» de su *Tratado de urbanismo* haber llegado a lo que podría considerarse el final de una etapa. Tras la publicación de sus cinco primeros libros, el autor manifiesta en los dos últimos versos del poema haber adquirido la “conciencia /de la inutilidad de todas las palabras” (2008a: 229). Apenas trece años después, reconocerá en el prólogo de la edición que preparó para ofrecer una antología de su obra, que aquella decepción sobre las posibilidades de la poesía fue transitoria (GONZÁLEZ, 1980: 25); y que en realidad, visto el desarrollo que sus textos habían experimentado desde entonces, la exégesis que podía llevar a cabo sobre sus últimos poemarios le corroboraba que las actitudes que, tanto la crítica como él mismo habían señalado como caracterizadoras de una nueva etapa, no supusieron la anulación de las anteriores, sino que vinieron a ampliar el ámbito de su exploración de la realidad.

El silencio –figurado– aludido en el citado poema estuvo condicionado por un cúmulo de circunstancias que lo llevaron a considerar la posibilidad de llevar a la práctica el máximo exponente del escepticismo: el mutismo, y con él, la renuncia a la expresión escrita para seguir clarificando una sustantividad cada vez más insoportable e ignominiosa. Pero en el mismo poema se aprecia la tensión dialéctica que anticipa que no será posible. Así, después de mostrar la aparente resignación a que conduce el desencanto “– a veces uno se sienta tranquilamente a la sombra de un / árbol -en verano- /y se calla–”<sup>8</sup>(GONZÁLEZ, 2008a: 229), el largo paréntesis que sigue a continuación desvela una furia contenida que difícilmente se podrá silenciar: “(¿Dije tranquilamente?: falso, falso:/ uno se sienta inquieto haciendo extraños gestos,/ pisoteando las hojas abatidas/ por la furia de un otoño sombrío,/ destrozando con los dedos el cartón inocente de una/ caja de fósforos,/ mordiendo injustamente las uñas de esos dedos,/ escupiendo en los charcos invernales,/ golpeando con el puño cerrado la piel rugosa de las/ casas que permanecen indiferentes al paso de la/ primavera, [...])” (*ibid.*). Pisotear, destrozarse, morder, escupir, golpear, son acciones que reflejan claramente una actitud

<sup>8</sup> Para las citas de los versos hasta *Otoños y otras luces* utilicé la quinta impresión de *Palabra sobre palabra* (Poesía completa) en la serie Los Tres Mundos; Barcelona, Seix Barral, enero 2008.



combativa poco afín al conformismo. Sin embargo, el estancamiento e inmovilismo consolidados durante tanto tiempo en una sociedad aletargada y reprimida, sin aparente margen de reacción ante los eficaces y amenazadores efluvios ideológicos de la dictadura; y el hosco paisaje que se imprimía en cada intento de interpretar la vida, certificaban el alcance de una crisis que el poeta, unos años antes, ya había anticipado en el título de su segundo libro: *Sin esperanza...*, aunque la estructura bimembre del mismo también ofreciera la respuesta ante el desaliento: *...con convencimiento*.

El desencanto que originó el nuevo rumbo en la manera de enfrentarse al hecho poético se cimentaba así sobre una circunstancia vital oscurecida, desde la pérdida del “acariciado mundo”, por una constante sensación de injusticia y de derrota, que a finales de la década de los sesenta se vio estimulada, según veremos, por una sucesión de acontecimientos que afectaron al ámbito personal del autor.

¿Cuáles son realmente las claves conceptuales donde se pueden rastrear los indicios de ese cambio?, ¿o quizá sería más apropiado no hablar tanto de “cambio” como de “adaptación” a una nueva forma de percibir la incidencia de la realidad en la conciencia?, porque realmente, la crisis que se intuye como mar de fondo en la poesía de Ángel González está presente desde su primer libro, factor que permite leer toda su obra sobre una línea coherente de continuidad.

Desde *Áspero mundo* hasta *Nada grave* podemos encontrar una misma actitud constante en la configuración del sujeto poético que desvela la crisis de identidad que el escritor manifestó experimentar a lo largo de toda su vida. El mundo dejó de tener sentido muy pronto para el niño Ángel González, que apenas tuvo tiempo para almacenar en su memoria un manojo de recuerdos de una infancia feliz y segura, quebrada repentinamente por la barbarie de la guerra; recuerdos que volverán una y otra vez difuminados en una nube de irrealidad en la que el miedo, la ira, el odio, el dolor y el rencor parecerán convivir con el amor, la ternura, la solidaridad y la ilusión, llegando a provocar una densa bruma en la atmósfera de su existencia. Las circunstancias no mejoraron en la etapa de la juventud que terminaron por imprimir en la conciencia del futuro escritor la idea de pertenencia al bando derrotado, bajo el que experimentó la humillación y la injusticia (un hermano en el exilio y una hermana depurada), a la par que debía afrontar un nuevo envite de la muerte (después de su continua amenaza durante la guerra) al enfrentarse con la tuberculosis. Finalmente, su ingreso en el mundo de la madurez estuvo marcado por la confusión al tener que buscar un espacio en una realidad sentida como ajena. Los continuos titubeos profesionales corroboran esa crisis de

identidad en la que el hombre tiene verdaderos problemas para darle un sentido a su vida en un mundo del que no siente formar parte. Los estudios de Derecho y el posterior trabajo como funcionario de Obras Públicas, trances necesarios para sobrevivir en la España de la época (sobre todo si se pertenecía al bando perdedor), serán relegados cada vez con más decisión cuando González tenga la posibilidad de desenvolverse en otros terrenos en los que poder manifestar parte de esa angustia acumulada. Sus primeras aproximaciones a la prensa suponen en ese sentido un estímulo para la que vino intuyendo desde años atrás como su verdadera vocación. Así, poco a poco<sup>9</sup>, Ángel González fue alimentando su necesidad de “comunicar” al tomar conciencia de que, en contra de lo que pensaba en su juventud<sup>10</sup> (cuando cobraron forma sus primeras composiciones artísticas), vida y literatura podían conectarse para llevar a cabo ese intento de clarificación del mundo. Siendo dimensiones diferentes, la relación que el poeta establece entre el arte y la experiencia abría las puertas a una nueva manera de ver la realidad, no con la pretensión de modificarla, sino de comprenderla, y sobre ese mismo empeño, y al abrigo de la reflexión que generaba la fricción de las dos realidades, de comprender mejor la propia existencia. Asumido sin otra opción un confuso y oscuro papel en la vida real, la poesía se ofrecía como un instrumento alternativo para indagar en el proceso del análisis de la propia identidad, y dada la estrecha relación —que no identificación— existente entre el hombre y el sujeto poético que cobra vida en los versos, podríamos establecer que desde los primeros libros, la poesía de Ángel González desvela la profunda crisis de identidad que enfocada sobre el hablante, alumbra igualmente a la figura del poeta. Hay que insistir, no obstante, en que no debemos caer en la simplicidad de deducir por ello que la obra poética de Ángel González traduce la vida del autor; pero sí considerar que las circunstancias personales del hombre se encuentran de algún modo reflejadas en las ocurrencias que generan sus reflexiones; vida y poesía operan con distintos resortes, el arte y la realidad ocupan espacios bien delimitados, pero ello no impide que a veces puedan fundirse, porque la poesía opera sobre la realidad modificando la percepción que el poeta tiene sobre ella; de esa forma, el personaje que encontramos en los poemas surge en gran medida de los relatos que afectan al poeta.

---

<sup>9</sup> Ángel González siempre manifestó que dio a conocer sus poemas “a una edad razonablemente adulta” (ALARCOS, 1996, pág. 12).

<sup>10</sup> “Mis primeras lecturas serias, iniciadas en los años 40, las que me sirvieron de estímulo y de primer ejemplo para la escritura, tenían poco que ver con mi situación [...]. Así, cuando comencé a leer y en consecuencia a escribir, lo hice desde el convencimiento de que poesía y vida eran dos cosas diferentes, incomunicadas” (GONZÁLEZ, 1980 págs. 16-17).

## 1.1.1. RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DEL SUJETO POÉTICO

Fue Emilio Alarcos, como veremos en breve, el primero en señalar sobre las primeras obras de González la presencia constante de una tensión interna entre los elementos que el escritor empleaba para configurar la interpretación de la realidad. Poco añadiré al respecto por ser quizá este uno de los aspectos de la poesía gonzaliana que más páginas ha generado en los múltiples análisis de su obra, pero baste considerar esta característica como uno de los resortes fundamentales que invitan a contemplar al sujeto poético a la luz de la inestabilidad. Una vacilación que en consecuencia descubre inseguridad, incertidumbre y por fin, indefinición, rasgo este último que, como muy acertadamente propone Juan José Lanz, podría definir el carácter global de toda la poesía de Ángel González<sup>11</sup>. De ese modo, el personaje desconcertado y perdido que cobra vida en los versos se construye sobre la base de una existencia real condicionada por la Historia y por experiencias que apuntan a la biografía del poeta.

Esa falta de definición en el sujeto era ya notable en las composiciones de *Áspero mundo*<sup>12</sup>. Si consideramos una de sus piezas fundamentales, “*Para que yo me llame Ángel González*”, presentaba el problema de la identidad disuelta en un largo proceso evolutivo por el que el hablante resultaba ser tan solo “un escombros tenaz, que se resiste/ a su ruina, que lucha contra el viento,/ que avanza por caminos que no llevan/ a ningún sitio. El éxito/ de todos los fracasos. La enloquecida/ fuerza del desaliento” (2008a: 15). En lo que considera una especie de currículum vitae, el hablante se muestra como un eslabón más en una larga cadena de sufrimiento, en la que su nombre no tiene una fundamentación propia, pues su ser no está dotado de una esencia previa. Solo es un resultado impreciso, perdido entre un pasado que alumbra únicamente la lucha milenaria de la especie prolongada en el sufrimiento, y un futuro que no conduce a ningún sitio; y entre esas dos dimensiones oscurecidas, el sujeto desarrolla la conciencia de tener que construir su propia identidad. Ese extrañamiento se extiende a medida que avanza el poemario. Así por ejemplo, la concreción del contexto en el que el hablante ocupa su espacio contrasta con la sensación de aislamiento que se produce en su interior:

---

<sup>11</sup> En su estudio, Lanz sugiere la posibilidad de analizar toda la producción poética de Ángel González bajo la consideración un personaje poético que se construye permanentemente en la disolución (2009: 129-190), y como tendremos ocasión de comprobar en el estudio de cada libro, la propuesta resulta pertinente porque, en efecto, el sujeto se presenta confundido, y cuando no, difuminado ante las pautas que en cada momento rigen el diálogo de la experiencia con el mundo.

<sup>12</sup> De forma sucinta, por no ser el tema principal de esta Tesis, referenciaré algunos aspectos de los primeros libros de Ángel González que permitirán emprender mejor mi propuesta sobre el análisis del cambio que dio lugar a la segunda etapa del poeta.

“Aquí, Madrid, mil novecientos/ cincuenta y cuatro: un hombre solo. [...] Un hombre con un año para nada/ delante de su hastío para todo” (*ibid.*: 16). En «Cumpleaños» (*ibid.*: 17) la intuición de carecer de identidad se manifiesta con expresiones que descubren a un *ser* incompleto, en pleno proceso de configuración, pero que a la vez experimenta su emulsión en un entorno extraño (“confuso”, “disolviéndome en aire cotidiano”, “deshilachado y roto”...). «Muerte en el olvido» (*ibid.*: 21), por poner un último caso, daba un paso más al hacer depender la propia existencia de la consideración de los demás; motivo por el cual el sujeto llegará a afirmar: “Yo sé que existo/ porque tú me imaginas./ [...] Pero si tú me olvidas/ quedará muerto sin que nadie/ lo sepa”.

*Áspero mundo* contiene un auténtico muestrario que certifica ese punto de partida inicial que otorga al sujeto poético un matiz de indeterminación existencial sustentado sobre la experiencia del fracaso y la derrota. Un personaje que contempla su vida enmarcada entre la doble dimensión de una *nada* que hace referencia tanto al pasado como al futuro.

Es sabido, que en su siguiente libro, *Sin esperanza, con convencimiento*, el poeta reorientó el foco de su análisis abandonando parcialmente el *yo* intimista de *Áspero mundo*, para dar entrada a un sujeto que se diluía en la anonimía generalizada de los derrotados. Ahora es una conciencia colectiva la que dificulta los intentos del hablante por clarificar su identidad, haciendo que su reflexión oscile entre la amargura de la derrota impuesta por la Historia y la utopía de poder plantear un futuro diferente. El sujeto se siente perdido en un tiempo que le ha arrebatado el presente; por eso, para él, la nueva situación generada forma parte de un gran embuste; la dictadura constituye la gran mentira que ha secuestrado la verdad, y bajo esa consideración no es posible encontrar el propio espacio; por ese motivo, el hablante se rebela y se autoengaña con la consideración de que la pesadilla no es más que una especie de tenso «Entreacto». Esa misma sensación de orfandad estimulada por la imposición de una falsa realidad se prolonga en *Grado elemental* y *Tratado de urbanismo*, que comparten en cierto sentido el mismo enfoque del sujeto disuelto en el fluir colectivo, así como la confianza en el poder transformador del lenguaje. Si la realidad es tal como la percibimos, cambiando el reflejo del mundo que concretamos a través de las palabras, es decir, nuestra percepción, estaríamos provocando cambios en esa realidad. Pero por su parte, en *Tratado de urbanismo* se presenta la primera aproximación desmitificadora de esa misma propiedad operativa de la lengua poética, que llevará al autor, condicionado según veremos a continuación por sus

circunstancias personales, a adoptar en sus libros siguientes una actitud diferente que seguirá precipitando la disolución de su personaje con otros planteamientos.

El régimen franquista no solo se había apropiado del relato de la Historia, sino que además había impuesto las fórmulas con las que ese relato debía propagarse y aplicarse en la conciencia colectiva. Por eso, el poeta, sabedor del riesgo que conlleva ese discurso envenenado, recela doblemente de la palabra escrita; por un lado, expresa su decepción ante la escasa repercusión de su mensaje, “la poesía podría desempeñar un papel clarificador y ético [...]”. La contradicción reside en el hecho de que es un arte demasiado minoritario para cumplir esa función”, llegará a manifestar en una encuesta (2005: 456-457); mientras que por otro, comprueba que el discurso de la maquinaria de la dictadura —extendido por todos los ámbitos, incluso en el artístico—, parece calar con profundidad. Sin embargo, a pesar de ello, sabemos que tras la aparente decepción del poeta por lo que consideró un esfuerzo inútil, no cesó en su proceso de exploración buscando alternativas que mantuvieran despierta la utopía de contemplar para el futuro la recuperación de la Historia robada. La respuesta llegaría a través de la formalización de su poesía, desplazando su interés hacia una potencial mayor eficacia de esquemas que pudieran contrarrestar el efecto de los discursos manipulados, aunque para ello, el sujeto poético de sus composiciones se viera sometido a un nuevo efecto disolutivo que terminará difuminando su presencia en los textos a través de múltiples juegos verbales y de perspectiva. *Breves acotaciones para una biografía* supone el arranque de una nueva propuesta poética marcada por la importancia de los procedimientos formales entre los que el hablante prolongará su pugna por conseguir clarificar el sentido de la existencia, hasta ir borrándose paulatina y definitivamente en *Deixis en fantasma*, *Otoños y otras luces* y *Nada grave*, los tres libros que cierran su obra.

## 1.2. SOBRE EL TONO Y LAS CIRCUNSTANCIAS

Llegado este punto, conviene señalar que el contenido crítico vertido en la obra de Ángel González, ese que cobra especial relevancia cuando el sujeto se hace eco de las inquietudes de la colectividad, siempre se ha presentado como comedido y equilibrado, y muy alejado del tono exaltado que habitualmente se atribuye a la poesía [política] social de principios de los cincuenta; y en ese análisis quizá se ha podido ver reducida su dimensión más comprometida. González muestra el control sobre sus emociones con aparente estoicismo, y aunque el resultado figura engañosamente sosegado, bajo esa superficie en calma subyace la mirada de — como lo definirá María Payeras— un espíritu burlón, que palabra a palabra construye una

aguda y contundente diatriba que no se detiene ante nada y que todo lo alcanza. El control externo de su rabia y de su indignación encuentra gracias a la ironía, el sarcasmo o la parodia el cauce con el que poder alcanzar el objetivo mientras guarda prudentemente la distancia.

En 1957, una década antes de la publicación de su *Tratado de urbanismo*, ya había dado muestras de su profundo rechazo a la atmósfera irrespirable de la posguerra española. Para un carácter como el del poeta, vivir con la sensación generalizada y permanente de la sumisión y el miedo era algo que, si bien podría conjugar gracias a su habilidad para manipular la lengua – como demostraron sus libros siguientes –, hubiera preferido hacerlo llevando el distanciamiento que reflejaba en el perspectivismo literario que desvelaban sus poemas, a la circunstancia de su vida real; por ello, solicitó una beca para estudiar en Londres. Allí estuvo dos meses, el tiempo que tardó en gastar el dinero de la manutención. Los estudios fueron la excusa para buscar ese alejamiento. En una entrevista sostenida con María Payeras, el autor confiesa: “Conseguí una beca para estudiar poesía inglesa en Londres, tarea que no cumplí porque lo que yo pretendía era quedarme allí lavando platos si era necesario y aprender inglés, seguro de que no quería volver a España” (PAYERAS GRAU, 1990a: 22). Ese paso llegará trece años después, cuando se sucedan entre 1968 y 1969 dos hechos fundamentales que le darán el impulso definitivo: la Primavera de Praga y la muerte de la madre del poeta. Hasta entonces, Ángel González vivirá el exilio interior, siendo plenamente consciente del lugar que los usurpadores del poder habían reservado a los que, como él, cayeron del lado de los vencidos. El poeta estableció con precisión el manifiesto paralelismo que hubo entre los que sufriendo la misma derrota, tuvieron la opción de abandonar el país y los que no pudieron hacer lo mismo. Estos últimos padecieron “una involuntaria marginación en la que se vieron obligados a vivir, por la fuerza, una situación excepcional, cientos de miles, tal vez millones de españoles que no tuvieron la opción de abandonar un país extraño que rechazaban y los rechazaba” (GONZÁLEZ, 2005: 250). Durante los años que González permaneció en España tras la contienda, se sintió rechazado, expulsado de su patria sin otra alternativa. Miraba con extrañeza un país que no identificaba como el suyo:

Las contradicciones inherentes al enunciado «exilio interior», expresión tantas veces aplicada a los republicanos atrapados en la España de Franco, pueden resolverse fácilmente si se tiene en cuenta que unos y otros, los que se fueron y los que nos quedamos, nos encontramos inesperadamente viviendo en una patria que no reconocíamos como nuestra.[...] Si, como yo creo, uno de los ingredientes del exilio es la extrañeza, la que yo sentí ante el país que me depararon los momentos finales de la guerra civil y los subsiguientes y largos años de posguerra no puede haber sido menor

que la que debieron experimentar los viajeros del Sinaia o del Winnipeg cuando desembarcaron en las costas, para casi todos ellos hasta entonces inéditas y remotas, de América (*ibid.*: 251).

Extrañeza e incertidumbre ante el panorama dibujado tras la derrota marcarán el ritmo de una existencia cada vez más incómoda, a la que hay que añadir evidencias como la pobreza, la soledad, la humillación, o la continua sensación de peligro procedente de los que contemplaban a los vencidos como “un cuerpo extraño” (*ibid.*: 252), a los que intimidaban de manera permanente mediante la elaboración de todo tipo de disposiciones administrativo-policíacas para consolidar su control.

Por otra parte, esa sensación de orfandad se hizo más aguda al constatar su alcance en el panorama cultural: “La ausencia, por muerte o por destierro, de las más brillantes personalidades del arte, de la literatura, del pensamiento y de la ciencia, convirtió al país en un páramo cultural. En el terreno de la cultura, el exilio nos dejó sumidos a los españoles del interior en el más absoluto desamparo” (*ibid.*: 255). En esta misma idea incide Antonio Hernández en su antología sobre la poética del 50: “Cuando terminó nuestra contienda civil [...] se produjo uno de los vacíos intelectuales más espectaculares y más lamentables de toda nuestra historia. [...] Una generación de superdotados emigraba dejando un número considerable de sillas, de cenáculos decisorios y academias sesudas con los rótulos siempre apetecibles de «vacante», «libre» o «vacío» [...]” (1991: 21). Y continúa dibujando ese panorama: “La represión física e intelectual, la falta de información veraz y concreta, la reducción de horizontes, la inestabilidad económica y espiritual, la limitación política, etc., no fueron las únicas «herencias» del tiempo sobre los nacientes poetas. Una especie de pseudofolklore, pseudoarte y pseudoliteratura cayó sobre la piel del toro como un maná de afrecho, corporeizado en toreros, bailaoras, canzonetistas, caricatos...” (*ibid.*: 54).

El áspero mundo quedaba perfilado con sus “agrios perfiles” y “duros meridianos”, y en ese “tiempo hostil, propicio al odio”, Ángel González irá conjugando durante años, con firmeza, la esperanza con el desaliento; mostrando su resistencia levantando enormes muros asentados sobre la fuerza de las palabras que servían de base a otras palabras, y que empleaba como única munición para desnudar las miserias de un país desconocido, perdido en las tinieblas del miedo, la miseria y la injusticia, cautivo de un régimen que parecía perpetuarse.

Como ya señalaba al comenzar este trabajo, es mucho lo que, afortunadamente, se ha escrito sobre la poética que Ángel González desarrolló en los quince años que transcurrieron desde la

aparición de su primer libro en 1955 -aunque publicado un año después-, *Áspero mundo*, hasta el momento en el que, tras un primer viaje a México en 1970, decidiera instalarse definitivamente en el Nuevo Continente.

Para clarificar este periodo en la obra del poeta, resultan imprescindibles diversos estudios bienquistos. Es inevitable situar entre los primeros al ya referido de Emilio Alarcos (1969), en el que, como ya es sabido, analiza con precisión quirúrgica cada una de las partículas que configuran los poemas o «*signos*», y el contexto total de los fenómenos que lo integran, su «*signatum*» –haciendo uso de los términos empleados por Mukařovský– de la obra poética que Ángel González escribió hasta 1969. Alarcos nos descubre la obra de un poeta adulto desde sus inicios, con una voz propia; plantea hasta qué punto los referentes a los que González apunta como posibles influencias (Salinas, Alberti, Celaya...), en realidad más que fuentes, podrían ser autores con los que tuviera de forma natural profundas afinidades. Destaca cómo su tono sencillo, directo y preciso recuerda a Salinas; su predilección por el lenguaje prosístico, a Celaya; la densidad de sentimiento remitiría directamente a Machado; la contundencia y aparente rigidez en algunas de sus composiciones más directas lo aproximarían a Blas de Otero...

Igualmente, la disección que el crítico realiza sobre la métrica, descubre un engañoso empleo del verso libre en un poeta que evidencia un agudo sentido del ritmo, que tiene muy presentes las posibilidades musicales de la estrofa clásica. Según el profesor salmantino, el uso predominante por parte de Ángel González del *versolibrismo* esconde con precisión casi matemática la presencia del endecasílabo y sus segmentos rítmicos afines (ALARCOS, 1996: 62-78)<sup>13</sup>.

Por otro lado, Alarcos señalaba la existencia, como anticipábamos más arriba, de una permanente tensión en el planteamiento interno de los motivos que Ángel González esgrimía para clarificar la realidad. Dos planos que se cruzaban en su poesía, que se percibían en todos los ámbitos (sintáctico, léxico y semántico), y con los que parecía hacer referencia al mundo real y al mundo deseado e irremediablemente perdido. Sería por lo tanto, una poesía llena de contrastes, fiel reflejo de una situación personal angustiosa.

---

<sup>13</sup> Algunos años después, García Giraldo de Sprackling demostró este aspecto con datos numéricos en su tesis doctoral, fijando la presencia mayoritaria del endecasílabo en la obra del poeta publicada hasta 1989 (1989: 13-15 y 138). Su trabajo, *Concordancia estilística de la obra de Ángel González*, ofrece un detallado banco de datos sobre las preferencias lingüísticas del poeta. La extensa relación ofrece en orden alfabético las palabras empleadas en todos los libros (publicados hasta ese momento), y sus referencias posicionales en los textos; y descubre con exactitud las oscilaciones métricas observables dentro del verso libre.



El formidable estudio de Emilio Alarcos ha sido considerado durante años como un elemento de obligada consulta en el punto de partida de cualquier investigación en torno a la obra del escritor asturiano. En 1996 se reeditó en una edición especial que incluía nuevos trabajos y artículos del crítico sobre la obra del poeta. Sin embargo, conviene plantear que el análisis que Alarcos defendió siempre sobre el tono sereno del poeta, minimizando su faceta más combativa, no es algo con lo que podamos estar totalmente de acuerdo. En 1969, Alarcos alude a los efectos de la guerra en los jóvenes poetas que habían ingresado en el mundo de los adultos de forma brusca y violenta; sobre ellos escribía:

La revulsiva experiencia de la guerra civil, sobre todo, ha hecho que el corte entre el universo mágico, maravilloso de la infancia, y el duro, práctico y resistente de la vida del hombre hecho y derecho, presente contrastes más extremados y que desde el yermo áspero de la mayor edad se contemple el riente y suave panorama de la niñez como una Jerusalén irremediabilmente perdida y sin posibilidad de restitución. De ahí el tono nostálgico, agridulce, melancólico que se observa en casi todos los poetas del momento. Tono que según el temple y temperamento de cada uno se manifiesta en expresiones violentas o desmesuradas, desquiciadas o en equilibrio. De estas notas, son medida y contención las que predominan en Ángel González [...].

Y prosigue refiriéndose al poeta: “Cierto que opone un *acariciado mundo*, evaporado en las brumas del pasado, a otro *áspero* en el que brega y pervive [...]. Pero esta oposición, raíz del desasosiego del poeta, no le lleva a posturas desmelenadas” (1996: 12-13).

Si nos detenemos un poco en estas reflexiones, no dejan de ser llamativos los adjetivos con los que Alarcos alude a los poetas que más hacían notar su disidencia. Aunque no facilita ningún nombre, se refiere a ellos como portadores de actitudes violentas, desmesuradas, desquiciadas y desmelenadas, es decir, sin compostura. ¿A quiénes se refería? Posiblemente no a los compañeros de promoción de Ángel González, entre los que a pesar de sus voces personales, existían tantos puntos en común; quizá pensaba en alguno de los integrantes de la llamada poesía social de quienes recogieron el testigo; aquellos a los que Antonio Hernández se refiere como “los poetas que se aprestaron al combate dialéctico, confundiendo, en la mayoría de los casos, desde una noble intención reivindicativa de derechos ciudadanos, la poesía con el panfleto o la oración subordinada”<sup>14</sup> (1991: 33). Con todo, no era acertado establecer una delimitación tan contrastada, sino más bien considerar que, como apunta Luis Izquierdo, el

<sup>14</sup> Antonio Hernández distingue varias corrientes dentro de la poesía social: una de enfoque espiritual, representada por los poetas que confían en que el cambio deseado vendrá como consecuencia de un milagro, entre los que señala a Rafael Morales; una más crítica, en la que incluye a José Hierro, Blas de Otero, Gabriel Celaya y Ángela Figueras, y que cuestiona tanto las consecuencias como las causas de la situación; y una vertiente más extrema y apenas representativa como poesía, de carácter casi panfletario.

acento “airado” (y aquí coincide con uno de los adjetivos que empleaba Alarcos) de estos poetas –refiriéndose a Celaya, Blas de Otero y José Hierro– “se manifiesta ahora con otra suerte de rechazo frente a una misma posguerra amordazada en el silencio” (2011: 13). El tono “lapidario” al que aludirá Izquierdo en la frase siguiente se puede traducir como tendente a *la concisión* y a *la solemnidad*, sustantivos muy alejados de los calificativos empleados por Alarcos. El alcance violento de las palabras de estos poetas sugerido por el crítico, puede entenderse en el marco de una posguerra que sigue teniendo muy presente la guerra. No olvidemos la reflexión que Ángel González hacía sobre el llamado exilio interior; por ello, para los primeros poetas que superaron el existencialismo trascendido durante los primeros años de la dictadura, el tono combativo de la poesía social estaba justificado. Pero “desmesurados”, “desquiciados” y “desmelenados” son voces que connotan una visión que nos sitúa cerca del descontrol y de la sinrazón, y siendo Alarcos adalid de la palabra precisa, parece obvio que sabía muy bien lo que quería decir.

¿Qué llevó a Emilio Alarcos a establecer esta distinción, en la que Ángel González quedaba al margen de toda “sospecha”? Posiblemente podamos encontrar la respuesta en el ámbito de las relaciones personales. La profunda amistad que el crítico mantenía con el poeta, y la sincera admiración hacia su obra lo impulsaron a salvaguardar la obra del amigo de posibles objeciones por parte de un régimen obsesionado con la censura. Su sutil disquisición sobre el fondo de los poemas más incisivos contribuyó sin duda a preservar su verdadero alcance, porque es evidente que el insigne profesor conocía bien cuáles eran los resortes que operaban escondidos tras la cortina de la ironía, el sarcasmo y el escepticismo de los versos más agudos del poeta. Emilio Alarcos sabía perfectamente que la burlona ironía de Ángel González no se debía solo a un intento de ocultar la celosa intimidad afín al carácter corito –como insinuaba al comienzo de su estudio –, sino que era el vehículo elegido para parodiar la vergonzante situación en la que estaba sumido el país. El propio Ángel se encargará de matizarlo: “Es posible que yo tuviera en cualquier otra situación una tendencia a la ironía y al escepticismo, pero sigo creyendo que las cosas que viví de niño me marcaron, aunque no las racionalicé ni las asumí hasta mucho tiempo después” (PAYERAS GRAU, 1990a: 25).

Años más tarde, Ángel González se referirá a esa amistad en dos emotivos artículos. En 1995, tres años antes del fallecimiento del ilustre crítico, y con motivo de su nombramiento de Hijo Adoptivo de Oviedo, el poeta asturiano pronuncia un breve discurso de alabanza hacia su amigo: “La estimación universal de la que Emilio Alarcos goza y la dignidad que su figura

desprende son obra suya o, mejor dicho – pues no es igual – resultado de su obra. [...] Y el valor añadido de las buenas, de las honestas maneras de Emilio Alarcos suma un importante resto de autoridad moral a la autoridad que su trabajo y su sabiduría confieren a cuanto él hace” (GONZÁLEZ, 2005: 343). Y en 2001, cuando la Universidad de Valladolid rindió un homenaje al ya desaparecido filólogo, Ángel González se suma al acto para descubrir la faceta más lírica de su amigo, oculta hasta ese momento, y pronunciar nuevos elogios:

La bondad, la inteligencia y la honestidad, imprimieron carácter permanente a todo lo que hacía y a la manera en que lo hacía. [...] Si aceptó distinciones, lo hizo siempre con el convencimiento de que en nada iban a afectar su libertad y su independencia. [...] Su peculiar modo de entender y practicar la amistad era para él un permanente acto de generosa entrega. Mucha energía, mucho tiempo de su vida consumió Emilio Alarcos en complacer, ayudar o defender a sus amigos. Mi deuda con Emilio es grande (*ibid.*: 357-359).

El supuesto alcance ecuménico de algunas de las composiciones más comprometidas de la primera etapa del autor, subrayado por algunos críticos, no siempre resulta tan justificado, sobre todo porque parecen pasar por alto las “intenciones” y la “situación” tan diáfananamente explicadas por el propio poeta en su «Prólogo a *Poemas*». Sin negar que el contenido de dichos poemas trascienda las circunstancias personales, no se puede obviar que son estas las que los provocan. Sirva como ejemplo de esta tendencia a atemperar el tono de su poesía el análisis que Gonzalo Sobejano hace del poema «Primera evocación», del libro *Tratado de urbanismo*. Para el crítico, la realidad recordada por el poeta es el pretexto que le lleva a mostrar un significado universal del horror de la guerra que incidirá de igual forma en cualquier conciencia y en cualquier parte del mundo: “La queja, la protesta, la crítica, no pasa más allá” (SOBEJANO, 1987: 41-42). En mi opinión, parece claro que si el poeta no va “más allá” es porque está hablando del horror, y ese concepto no necesita más ampliación. Por otro lado, cuando el crítico apunta que el sentimiento provocado se puede relacionar con la realidad de cualquier guerra, parece que palía el hecho de que es la guerra vivida en primera persona la que origina esa necesidad de clarificar su mundo mediante el recuerdo concreto de una infancia truncada por la contienda española.

Una atenuación similar del alcance crítico se puede detectar en la lectura que en ese mismo trabajo, Gonzalo Sobejano hace del poema «Ayer», de *Sin esperanza, con convencimiento*. Después de revisar en un excelente análisis el carácter “preciso” de la obra del poeta, pasa a diseccionar con un ejemplo su sentido prosaico al seleccionar un texto que remite al mundo de la experiencia cotidiana. En el poema «Ayer», según Sobejano, el poeta nos lleva a lo que

considera la salvación de la prosa del mundo, porque aunque habla con amargura sobre el paso del tiempo, establece una gradación positiva sobre ese día perdido irremediablemente que lo convierte en único. Para justificar ese enfoque, el crítico apunta a la explicación que el autor daba sobre su texto: En «Ayer» el uso de la ironía responde al intento de negar y afirmar a la vez la legitimidad de la nostalgia: la añoranza del pasado es lícita porque el tiempo ido es un bien irrecuperable, pero la calidad de lo vivido no suele justificar ese sentimiento (GONZÁLEZ, 1980: 22). Bajo mi parecer, y coincidiendo con Víctor García de la Concha, estas palabras reflejan que la única “salvación del ayer” es la que contempla lo que pudo ser y no fue (GARCÍA DE LA CONCHA, 1996: 26). Es verdad que Ángel González afirma en ese mismo prólogo a sus *Poemas* que “lo paródico suele arrancar en mí algo positivo: el amor por lo parodiado” (1980: 24); pero el sentimiento que descubre toda la composición deja al aire el dolor por un día valioso, que se ha perdido y que ya no volverá más; y la causa principal hay que buscarla en las circunstancias que provocan ese derroche, que no son otras que las que genera el panorama desolador, oscuro y triste en el que se siente atrapado. En efecto, el propio González muchos años después hará la siguiente valoración: “en ese poema [«Ayer»] la ironía pretende la justificación de la nostalgia, la justificación de pensar que cualquier tiempo pasado fue mejor, como decía Jorge Manrique, pero también el convencimiento de que el tiempo que yo echo de menos no mereció la pena para nada, fue un tiempo muy aburrido, muy espeso, muy tonto y, sin embargo, hay cierta nostalgia de aquella época. Y eso la ironía permite expresarlo” (GARCÍA TEJEDA, 2001). Cabría preguntarse si en otro contexto, este análisis sobre el paso del tiempo habría tenido el mismo desarrollo.

Lo cierto es que, con frecuencia, el temple mesurado y sosegado con el que el poeta exteriorizaba su forma natural de dialogar con la realidad, se ha intentado que trascendiera al tono que finalmente alcanzaban sus obras, amortiguando con ello el efecto de una reflexión más punzante. Mi punto de vista, de nuevo alineado con García de la Concha (1996: 39), contempla que solo bajo la profunda indignación se puede explicar la decisión que Ángel González tomará a finales de los sesenta.

Desde 1966 había estado viajando por distintos países europeos (Finlandia, Suecia y Dinamarca) para asistir a congresos político-literarios: “Los italianos organizaron la *Comunità Europea degli Scrittori*, que tenía como finalidad promover una especie de apertura liberal en los regímenes dictatoriales [...]. Se trataba de sacar a los escritores disidentes de sus países y crear, en suma, un clima de apertura y de incomodidad donde no había libertades”

(PAYERAS GRAU, 1990a: 22). En 1968 fue invitado para asistir a unas reuniones por la paz en Berlín del Este. En la escala que tuvo que hacer en Praga, coincidió con Enrique Líster, que le propuso pasar una temporada con él al terminar las reuniones de Berlín. Por ese motivo, pudo vivir de cerca la primavera del 68 en Checoslovaquia. Fue uno de los últimos brotes que le ofreció la esperanza antes de la crisis definitiva. En Praga pudo sentir el impulso positivo, imaginativo, de un país cargado de vitalismo que buscaba la libertad dentro del socialismo. Su regreso a España tras la experiencia fue ilusionante; quizá no todo estaba perdido. Pero el espejismo duró solo unos meses, porque en agosto de ese mismo año, los tanques soviéticos aplastaron el intento de apertura política. Aquel hecho supuso su decepción definitiva, la que determinó que abandonara su militancia en el partido comunista.

Poco después, en 1969, murió su madre, doña María Muñiz, dejando al poeta huérfano y sumido en una profunda depresión existencial. Doña María podría haber supuesto la causa más poderosa para que Ángel González hubiera demorado la decisión de su marcha. Con su ausencia, el poeta sintió perder el único vínculo que todavía lo retenía en el país.

1971 es el año en el que publicó *Breves acotaciones para una biografía*, obra con la que, según María Payeras, el autor se sitúa en la abierta encrucijada del cambio; y aunque la balanza formal inclina el fiel hacia la etapa que comienza, la actitud personal del escritor, su tono intimista, a la vez desgarrado y autodestructivo, enlaza todavía con la poética anterior. Los pocos poemas que integran el libro pueden leerse como el producto de una gravísima crisis vital de quien observa a los demás desapasionadamente y se contempla a sí mismo con una dureza crítica de talante autolesivo o autoirónico. (PAYERAS GRAU, 1990b: 40).

El paso definitivo lo había dado, sin tener plena conciencia de ello, meses atrás, cuando en 1970 realizó su primer viaje a México. La estancia duró tres meses, que aprovechó para visitar a sus amigos y llevar a cabo una toma de contacto con el nuevo continente. Cuando decide regresar a España, escaso de recursos con los que financiar el billete de vuelta, consigue que lo inviten a dar dos conferencias en Albuquerque. De allí surgió una propuesta para que regresara al año siguiente en calidad de profesor visitante, algo que lógicamente no se pensó dos veces. Estimando que sería cuestión de un año, pidió la excedencia en el Ministerio de Obras Públicas, donde trabajaba como funcionario desde 1954; pero cuando terminó el curso, recibió una nueva oferta, en esta ocasión de la Universidad de Utah, para colaborar durante el siguiente semestre. Aquel sería el comienzo de su nueva etapa como docente en el continente americano. Se abría un nuevo horizonte que imponía un replanteamiento de las prioridades:

“Al principio fue una experiencia extraordinaria. Me obligó a estudiar mucho, pero estudiar lo que me gusta me divierte. Todo ello me llevó a intentar un género para mí nuevo, la crítica y el ensayo literario, a sabiendas de mis limitaciones como erudito” (PAYERAS GRAU, 1990a: 23).

El estudio de la poética de otros autores (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, la generación del 27, Gabriel Celaya...) le proporcionó el perspectivismo con el que se enfrentaría en lo sucesivo al proceso creativo. La crisis personal constatada más arriba le había llevado a desear terminar con el personaje poético dibujado en sus primeros libros. Ahora, con una mayor apertura focal, aumentará su interés por el juego, “por la frivolidad de algunos motivos y el gusto por lo paródico, apuntando hacia una especie de «antipoesía» en cuyas raíces se encuentra el rencor frente a las «palabras inútiles»” (GONZÁLEZ, 1980: 24).

El segundo tiempo que se iniciaría a partir de este momento ha sido definido de forma muy similar, casi con precisión matemática, en la mayoría de los estudios críticos que versan sobre la obra de Ángel González. Casi todos han tomado como base el autoanálisis que el poeta hizo sobre su cambio de rumbo:

En la sección del libro [*Tratado de urbanismo*] titulada “Intermedio de sonetos, canciones y otras músicas”, acaso como resultado de la recién adquirida (y provisional) «conciencia en la inutilidad de todas las palabras», inicio cierta apertura hacia lo imaginativo, un acercamiento a temas intrascendentes (la música ligera) y una búsqueda, más a través del tono y de la estructura profunda del poema que de su organización estrófica, de una expresión próxima a la canción [...]. Dichas novedades –novedades solo dentro de mi escritura, claro está, y aun dentro de ella novedades relativas, pues, a mi juicio, todas estaban ya al menos insinuadas en *Áspero mundo*– caracterizan la que yo veo como una segunda etapa en mi poesía, que se abre con *Breves acotaciones para una biografía* (1969) [...] (GONZÁLEZ, 1980: 23).

Cinco años después, cuando en 1985 participe junto a Emilio Alarcos en un diálogo organizado por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo, será todavía más preciso al concretar esa variación del rumbo:

Yo pienso que en mi escritura creo notar un cambio que a mí me parece que se manifiesta en una colección de poemas que publiqué con el título de *Breves acotaciones para una biografía*. ¿En qué consiste ese cambio, si es que lo hay? Yo pienso que lo que sucede en ese momento es que yo escribo con mayor libertad, una mayor libertad expresiva, que en cierto modo supone una intensificación de rasgos antipoéticos, por ejemplo, el prosaísmo, la ironía, el humor. Digo esto con todo tipo de reservas; el crítico lo confirmará o lo negará; yo pienso que esto, si es que fue, es

consecuencia de una crisis personal que me llevó a desconfiar, temporalmente, de la eficacia o del valor de la palabra poética (ALARCOS, 1996: 195).

El crítico, Emilio Alarcos, responderá a continuación certificando las palabras del poeta, y atribuirá las razones de ese cambio al abandono de ciertas actitudes para aferrarse a otras, dejando a la vista una madurez que contempla la definitiva superación de la juventud:

En la primera juventud, el hombre observa el contraste entre las apetencias infinitas de eternidad de su espíritu y los límites físicos rigurosos a que está sometida la vida humana, y lo siente de un modo más agónico. Cada hombre, cada poeta, reacciona ante ello con mayor o menor intensidad, con desesperación o simple melancolía. Esta melancolía es la que predomina en las primeras producciones de Ángel González. [...] El cambio consiste en la intensificación de los rasgos de ironía y de humor que al principio aparecían esporádicamente. (*ibid.*: 199).

Andrew P. Debicki (1989) entiende esa pérdida de confianza en el valor de la palabra poética (en cierto modo también visible en la obra de autores como José Ángel Valente o Claudio Rodríguez) como una reacción que se produce al percibir el sinsentido de un mundo mecanizado, en el que el lenguaje se ve reducido a una serie de fórmulas carentes de valor que desdibujan la función del hombre en un entorno de estancamiento generalizado. Por ello, el poeta sentirá la necesidad de superar esta crisis buscando un enfoque más imaginativo en la manera de abordar los temas. Debicki destaca la mayor presencia de la ironía, así como un complejo juego de perspectivas con el que el autor nos obligará a considerar las distintas posibilidades que esconden los textos.

Por su parte, García de la Concha subraya el deseo del autor de dejar atrás el marcado carácter autobiográfico del «personaje poético» creado en los primeros libros, para lo que intentará desviar la atención hacia los procedimientos empleados para elaborar las estructuras que servirán de molde a las experiencias (1996: 42).

Cerraré la muestra de explicaciones sobre el punto de inflexión en la obra del poeta con un estudio más reciente. María Payeras, en un excelente análisis sobre el “repertorio poético” de Ángel González, señala el marcado carácter lúdico que adquieren sus textos en libros como *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (en adelante *Muestra...*) o *Prosemas o menos*. Payeras incide en una nueva actitud que busca de forma constante el juego y la experimentación -aspectos que en sus primeros libros aparecían esporádicamente-, para dar más relevancia a cuestiones formales. Sin abandonar su compromiso ético, el poeta abre la

posibilidad de abordar una temática más ligera mediante una actitud más desenfadada que exprimirá las posibilidades expresivas del humor, el chiste, la parodia, la ironía... para involucrar al lector en el proceso creador de su nueva propuesta poética (PAYERAS GRAU, 2009: 36-37).

### 1.3. EL PAPEL DEL LECTOR EN EL PROCESO DE CONFIGURACIÓN DEL POEMA

El papel del lector ha sido destacado en todos los estudios mencionados como la pieza que da sentido a todo el desarrollo de la elaboración poética. Ya he hecho referencia a su importancia en el prefacio de este trabajo. Para Ángel González, la poesía solo existe cuando llega al receptor: “el poema es en cierto modo una creación colectiva, en la que participan el autor del texto, el lector y el crítico. [...] El poema sin lector es inconcebible, no existe. El poema necesita al lector para ser, para terminarse, para hacerse del todo. [...] El autor del poema lo que hace es una propuesta, un texto; y esa propuesta o ese texto exige la respuesta del lector [...]” (ALARCOS, 1996: 194).

Por eso resulta necesario recurrir a procedimientos que estimulen esa respuesta, ofreciendo textos que invitan al posicionamiento, a la contemplación de todas las perspectivas; propuestas que nos alejan de lo absoluto y que solo resultan fiables cuando dudamos de ellas.

Debicki justifica en su reseñado estudio el carácter posmoderno de la poesía de Ángel González refiriendo la necesaria implicación del lector en la elaboración final del poema. Este no concluye hasta que el receptor interioriza y manipula toda la información para obtener la clave de su interpretación.

En esa misma línea se sitúa Douglas K. Benson cuando afirma que la poesía de los autores de esta generación supone “a way of exploring, revealing and creating reality. It is no longer merely a vehicle for communicating rigid political ideologies”. Y centrando el foco en la obra de nuestro escritor añade: “In order to understand how González poetry accomplishes this, it is important to see how his speakers demand that the reader participate in the exploration of reality”<sup>15</sup>(1982:11-12).

Más recientes resultan las observaciones que Luis García Montero destaca sobre las constantes que, como “lector”, ha encontrado en la trayectoria del poeta, casi todas reseñadas con matices

<sup>15</sup> “La poesía es una manera de explorar, demostrar y crear la realidad. Ya no es un mero vehículo para comunicar ideologías políticas inflexibles. Para comprender cómo la poesía de González logra este objetivo es importante observar cómo las voces de sus poemas exigen la participación del lector en la exploración de la realidad.”



parecidos en otros estudios. El poeta y crítico granadino aprecia un comportamiento uniforme en la obra de su colega asturiano que se cimienta sobre la recurrencia de cinco características concretas: “el protagonismo de un personaje moral cómplice y tierno, la libertad imaginativa, el uso multiforme de la ironía, la preocupación por la entidad y las situaciones históricas de la poesía y un sedimento de paciente vitalismo que, por debajo de la desolación, acaba valorando el tiempo y la literatura en su curso más positivo” (2000: 7-17). Las breves notas que ejemplifican cada uno de estos elementos llevan el título de «Impresión de Ángel González», aludiendo con ese término no solo a la huella del autor, que se descubre de manera evidente en cada composición, sino también a la marca que tras la lectura queda impregnada en la conciencia del receptor.

En mi opinión, quien ha expuesto con mayor claridad la relevancia del papel del receptor en el proceso creativo ha sido Nancy Mandlove, cuando exponía en un pequeño ensayo que

A common thread which links together the Spanish poets of the second post-war generation, despite their diversity, is an intense desire for communication counterbalanced by a Deep skepticism of the capability of language to break the barriers separating one human being from another. For many of these poets this mistrust of language derives from the idea that language is empty of meaning, that it lies and is deceiving, for it cannot capture experience, nor can it convey objective reality. Language is autonomous. It is constantly in flux and self-creating due to the connotations each word carries and because language is linear and temporal –each word affecting the one before it and the one after. Furthermore, the very language most frequently used in ordinary communication– everyday discourse, slang, colloquial expressions, humor, cliché –is the most “worn out” of all and that which conveys the least meaning. Paradoxically then, the poet is attempting to communicate, to create meaning out of a medium which is unreliable or even vacuous. This paradox dramatically alters the traditional relationship between the reader and the text. For if the word is unstable, shifting, empty of content, the reader must participate in the creation of the poem, must see *through* language to create meaning out of the void that remains – out of the cracks, silences and echoes that inform the text<sup>16</sup> (MANDLOVE, 1983).

---

<sup>16</sup> “A pesar de la variedad, hay un punto que une a los poetas españoles de la segunda generación de la posguerra y es el intenso deseo de comunicación, contrarrestado por un profundo escepticismo de la capacidad del lenguaje para romper las barreras que separan un ser humano de otro. Para muchos de estos poetas, la desconfianza del lenguaje deriva de la idea de que el lenguaje está vacío de significado, miente, engaña; ni puede capturar experiencias, ni puede transmitir la realidad objetiva. El lenguaje es autónomo. Fluye de manera constante y se crea a sí mismo debido a las connotaciones con las que se carga una palabra, y porque el lenguaje es lineal y temporal –cada palabra afecta a la siguiente y esta, a la siguiente–. Más aún, el lenguaje más habitualmente utilizado en las conversaciones comunes –discusiones diarias, expresiones coloquiales, jergas, clichés y bromas– es el más desgastado y el que transmite menos significado. Paradójicamente, el poeta intenta comunicar, crear significado de un medio que es vacío y poco fiable. Esta paradoja altera por completo la relación tradicional entre el lector y el texto. Como la palabra es inestable, vacía de contenido y cambiante, el lector debe participar en la creación del poema, debe ver “más allá” del lenguaje para crear el significado desde el vacío que se mantiene –fuera de las grietas, los silencios y los ecos que conforman el texto–”.

Mi análisis tendrá presentes todas estas claves, pero su principal aportación cobra valor precisamente por este último aspecto: manifestar, según señalaba al comenzar mi estudio, la coherencia de un poeta sin fisuras en su posicionamiento ético, considerando la propuesta hermenéutica desvelada en el último eslabón de la creación poética; el que implica al receptor cuando lleva a cabo la descodificación del mensaje a través del ejercicio de la lectura. En ese recorrido iremos constatando simultáneamente el proceso de disolución del hablante poético que descubre de manera permanente a un hombre enfrentado con una crisis de identidad que, en definitiva, es la que propicia su diálogo con la vida que intenta comprender.

La delimitación de la investigación ya ha quedado establecida en las páginas iniciales; en los capítulos siguientes iremos examinando los poemas de este segundo tiempo, “obra sobre obra”, para revelar las claves que Ángel González empleó en su empeño por clarificar el mundo en su etapa más madura. En ese amplio margen que se extiende desde 1971 hasta la muerte del poeta en 2008, se pueden diferenciar claramente otros dos momentos muy marcados. Nos dejaremos “engañar” por lo tanto, por la actitud con la que el autor se sitúa ante el tramo final de su existencia; y mostraremos cómo esa intuición se plasma con un tono más reflexivo si cabe en sus últimos libros. Aquí nuestra lectura coincidirá con la que también señala Víctor García de la Concha al hablar en su ya citada introducción de *Luz, o fuego, o vida*, de un “tercer tiempo” en la obra del poeta que se iniciaría con *Deixis en fantasma*. Ante la presencia de una muerte que se intuye cada vez más cercana, el personaje poético de esos poemarios se identifica de manera más clara con el propio autor, dispuesto a compartir un largo epílogo existencialista, en el que sus palabras se muestran casi desnudas, sin apenas ropajes irónicos que mitiguen el dolor, aceptando con estoicismo en la amargura, el absurdo de una realidad que parece confirmar sus versos más conocidos:

[...]

De su pasaje lento y doloroso  
de su huida hasta el fin, sobreviviendo  
nafragios, aferrándose  
al último suspiro de los muertos,  
yo no soy más que el resultado, el fruto,  
lo que queda, podrido, entre los restos;  
esto que veis aquí,  
tan solo esto:

un escombros tenaz, que se resiste  
a su ruina, que lucha contra el viento,  
que avanza por caminos que no llevan  
a ningún sitio. El éxito  
de todos los fracasos. La enloquecida  
fuerza del desaliento...

## 2ª PARTE

LA MÁSCARA

SOBRE

LA CONCIENCIA



## Capítulo II

### BREVES ACOTACIONES PARA UNA BIOGRAFÍA

#### 2.1. LA ANTIPOESÍA COMO BÁLSAMO CONTRA EL DESCONCIERTO

La serie de episodios reseñados más arriba situaron al poeta en el umbral de la crisis emocional a la que aluden los críticos, y fue en esos años en los que fueron cobrando forma poética las experiencias que servirían para presentar su siguiente título, un opúsculo de dieciséis páginas con solo ocho poemas que verá la luz en 1971, en Las Palmas<sup>17</sup>. En *Breves acotaciones para una biografía* el escritor empieza a dar pistas de lo que será en adelante su nuevo concepto de configuración artística, aunque todavía se puedan rastrear algunas reminiscencias de su obra anterior; entre las que cabe reseñar la presencia de un hablante que se resiste a abandonar la primera persona –aunque empiece a camuflarse con un variado juego de perspectivas– para dar cuenta más precisa de un estado emocional que refleja una absoluta crisis de identidad que alcanza a todos los ámbitos.

Pocos años después, respondiendo a una encuesta realizada en California, por Gary L. Brower, justificará esa nueva actitud argumentando que:

La actividad poética, quizá más que cualquier actividad humana, está en cierto modo condenada al fracaso. La conciencia de ese fracaso, y además el desgaste de las palabras, las formas y las actitudes tradicionalmente consideradas como poéticas, pueden, en un momento determinado, impulsar al poeta a crear los “anticuerpos”, la “antimateria” de esas palabras, formas y actitudes. El resultado será siempre algo semejante a lo que Parra llama “antipoemas”. Es decir, textos que a muchos les resultan escandalosos porque presentan el envés, el lado oculto de las cosas y de las palabras -oculto por la costumbre, por el conformismo, por el miedo o por la incapacidad de los que las utilizan (BROWER, 1974: 10).

Esa desconfianza en la palabra poética, ya apuntada al comienzo del capítulo 1, lo lleva a buscar otras alternativas. Si la dictadura se había apropiado de las fórmulas lingüísticas para difundir la falsedad de su discurso, parecía una opción razonable plantear una deconstrucción de los esquemas tradicionales para levantar sobre ellos una alternativa distinta. La solución de la antipoesía parece ofrecerse como respuesta ideal para mostrar su “rencor” hacia las palabras inútiles. El callejón existencial al que se ha visto abocado por las

<sup>17</sup> Sobre el año de su publicación, García Martín advierte de la existencia de un error tipográfico frecuente en algunas bibliografías de Ángel González que sitúan su aparición en 1969, siendo ese un dato equivocado (1985: 80).

circunstancias es el estímulo que dinamiza una nueva propuesta con la cual empieza a desplegar una faceta crítica aún más incisiva en la que el poeta se convierte en uno de sus principales objetivos, cuestionando cada elemento de la realidad con el filtro de una [auto]ironía si cabe más aguda, complementada con la proposición de un aire más lúdico y festivo en el uso de las formas lingüísticas como método para mantener la distancia con el objeto evocado, en el que cobrarán protagonismo los juegos de palabras, las audacias expresivas en todos los niveles – fónico, morfosintáctico, semántico, pragmático –, y la presencia de referentes más imaginativos, con frecuencia menos trascendentes. La parodia y el chiste le van a permitir frivolar a la hora de abordar algunos motivos, tanto en la vertiente formal como en la temática. En adelante, sobre todo a partir de *Procedimientos narrativos*, serán comunes las imitaciones burlescas de los conceptos poéticos tradicionales, de los tópicos heredados...

Con el tono dominante de la ironía, cuya naturaleza deja entrever una identidad en conflicto, seguirá denunciando los vicios que corrompen la convivencia y el absurdo que subyace en la herencia cultural, deslizándose en los dos campos fundamentales que ya se mostraban en su primera etapa: el ámbito de los conceptos universales (el amor, el devenir temporal, el sentido existencialista de la vida, la naturaleza del arte...), y la realidad social (la censura de la burguesía, la religión, la disidencia política...) (PAYERAS GRAU, 2009: 69); y el prosaísmo de su poesía anterior seguirá evolucionando para ofrecerse como alternativa casi única al lenguaje literario convencional. Estos tres elementos -parodia, ironía y prosaísmo- formarán la base de su antipoesía.

A primera vista, el poeta parece que marca una discreta distancia con el hablante, pero en seguida comprobamos que el vínculo no ha desaparecido completamente. La ironía descubre una insatisfacción fijada sobre la base de la negación y el distanciamiento que difícilmente consigue borrar el rastro del hombre real. Los ocho poemas de *Breves acotaciones para una biografía* desarrollan una secuencia reflexiva en la que el sujeto se muestra afligido por tres cuestiones fundamentales: las dudas sobre su capacidad para comprender el acto creativo, y en consecuencia sobre sus posibilidades de dialogar con el mundo; el profundo rechazo del momento presente desde el que se evoca la ilusión de un pasado menos doloroso, y por último, el espejismo de la una efímera felicidad producido por el lenitivo del sentimiento amoroso.

Esa alteración interior, contextualizada en momentos poco concretados, se va desvelando al amparo de las informaciones que proporcionan los epígrafes de los textos, que, curiosamente, no atrapan el tema principal de los poemas, sino que sirven como instrumentos lingüísticos con los que inicia su aproximación a los mismos. De los ocho, seis contienen deícticos que sitúan al sujeto perdido en la dimensión temporal: «A veces», «Otras veces», «Siempre lo que quieras», «Meriendo algunas tardes», «Así nunca volvió a ser» y «Hoy» presentan ese desconcierto que sugiere la dificultad que encuentra el protagonista en su esfuerzo para lograr ubicarse en el mundo.

Desde el título del primer poema, «A veces», el hablante hace cómplice al lector de su proceso reflexivo. Las cavilaciones metapoéticas han estado siempre presentes desde los primeros libros del autor. González se suma en esa preocupación a la que de manera similar mostraron otros artistas de los que, en parte, se siente deudor: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Unamuno, la generación del 27... Poemas como «Me falta una palabra» de *Áspero mundo*, «Otro tiempo vendrá» de *Sin esperanza, con convencimiento*, o el ya citado «Preámbulo a un silencio» de *Tratado de urbanismo*, manifestaban una preocupación por el propio oficio, por la naturaleza del trabajo poético que se prolongará, con especial incidencia y con un nuevo desarrollo expositivo, durante su segundo período. La diferencia más destacada en las composiciones metapoéticas de ambas etapas la vamos a encontrar en la concisión con la que estas se presentarán en las obras más recientes. En «A veces», mide la complicidad con el lector mediante un ejercicio de continua desviación semántica donde las palabras dispersan sus valores connotativos para encauzar el desarrollo de un símil, que por momentos se torna en metáfora, y con el que confiesa su sensación de fracaso al intentar comprender la esencia del lenguaje artístico, la actividad creadora a la que tantos esfuerzos ha dedicado y de la que empieza a desconfiar por cuanto dificulta sus posibilidades de interpretar el mundo:

#### A VECES

Escribir un poema se parece a un orgasmo:  
mancha la tinta tanto como el semen,  
empreña también más en ocasiones.  
Tardes hay, sin embargo,  
en las que manoseo las palabras,  
muerdo sus senos y sus piernas ágiles,



les levanto las faldas con mis dedos,  
las miro desde abajo,  
les hago lo de siempre  
y, pese a todo, ved:

¡no pasa nada!

Lo expresaba muy bien César Vallejo:  
“Lo digo y no me corro”.

Pero él disimulaba (2008a: 259).

Si se omitiera la locución adverbial del epígrafe, el poema perdería parte del planteamiento reflexivo y se tornaría más descriptivo, más contundente, pero a la vez más distante con el receptor; sin embargo, de esta forma, el hablante parece mostrar su frustración durante el transcurso de una conversación planteada *in media res*, cuyo final es la constatación de un desengaño del que hace partícipes a los oyentes que se encuentran ante él en el momento de la queja: “ved:/ no pasa nada”. El uso del imperativo en el verso anterior constituye la primera muestra explícita en el libro del planteamiento dialógico que González mantiene con el mundo desde sus primeros poemarios (RUBIO ÁRQUEZ, 2012). La sensación así transmitida, al acudir a las mismas fórmulas con las que se despliega la lengua hablada, es la de la inmediatez coloquial.

Para llegar a esa confesión, el poeta ha ido modificando el tono y la perspectiva gradualmente; empezando con un engañoso distanciamiento inicial (marcado por el uso del infinitivo y de la tercera persona, “*escribir*”, “*mancha*”) con el que apunta al éxito al que ahora se siente tan ajeno, y que engasta en la sorprendente alusión a la polución, para a continuación, implicarse directamente en el conflicto en la segunda parte de la estructura distributiva al describir de manera explícita toda la secuencia erótica con la que insinúa el malogrado éxtasis creativo.

El léxico empleado por Ángel González para reformular la naturaleza discursiva del texto artístico sorprende desde el primer verso, cuando el lector-oyente capta el enfoque antipoético con el que se crean las imágenes. Además, el desconcierto del hablante ante su incapacidad para crear, se traslada al receptor que, con la misma perplejidad, intenta

descodificar el alcance de una propuesta con la que parece jugar al despiste. La posible dilogía que se esconde tras el verbo “empreñar” al comienzo del tercer verso se puede leer con el doble sentido de “fecundar” o de “causar molestia”, con lo que la alusión al éxito escondida en el inicio del poema en la comparación con el orgasmo como símbolo de una culminación deleitosa, podría verse igualmente mitigada considerando que el aspecto que destaca sobre ese momento de plenitud no es el placentero, sino el que deja al descubierto un desagradable efecto residual. La sensación final es la de una escéptica resignación que no oculta la aflicción, amplificada por el contraste conseguido mediante el guiño a Vallejo<sup>18</sup>, que a su vez esconde un segundo motivo de desconcierto; porque a pesar de que el tono del verso con el que evoca al poeta peruano “Lo digo y no me corro” sigue la línea de los tabúes que González no duda en utilizar para representar la inutilidad de su esfuerzo (“manoseo las palabras”, “muerdo sus senos”, “les levanto las faldas”), no debemos olvidar que el soneto del que procede la referencia, «Piedra negra sobre piedra blanca», juega con el lenguaje de forma similar a la que encontramos en «A veces», y el efecto humorístico de la doble significación simultánea del pronominal “correrse” en el texto vallecano,<sup>19</sup> se amortigua al integrarse en un contexto en el que se especula con cierta frivolidad con el día de la muerte, razón por la cual González concluye con su no menos coloquial “Pero él disimulaba”, insinuando que su turbación en «A veces» se ubica en un presente más inseguro, y tal vez por ello más doloroso, que el futuro drama “adivinado” con cierta “precisión” por su colega cuando anticipaba “Me moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo”, que en realidad, bajo la apariencia de una paradójica premonición, solo estaba descubriendo su naturaleza mortal. Pero por otro lado, la expresión “no me corro” (“no me avergüenzo”) le permite a González asumir su decepcionante incapacidad con el lenitivo que deriva de su posible interpretación sexual en la línea de las otras imágenes del poema. Los intentos frustrados de la creación artística quedan humorísticamente retratados en una chocarrera expresión en la que “decir” alude al acto de escritura que no llega a concretarse en poema, insinuado aquí mediante el coloquialismo “correrse”. La composición se cierra con la invitación que, desde el ya resaltado imperativo “ved”, nos lleva a contemplar su paradójica

---

<sup>18</sup>El diálogo con la tradición literaria es una de las constantes de la poesía gonzaliana, al que acude con frecuencia para obtener materiales de otras obras a los que les dota de nuevas connotaciones y hace funcionar en contextos en los que se acomodan bajo una mirada diferente. Con ello González apuntala una consideración del objeto lingüístico libre de asociaciones semánticas fijas.

<sup>19</sup>El verso de Vallejo dice exactamente “Me moriré en París – y no me corro–”.

mentira, cuando comprobamos que el desasosiego producido por su supuesta incapacidad para crear se ha traducido finalmente en una nueva obra (RUBIO ÁRQUEZ, 2012: 427).

La reflexión de Ángel González se percibe abierta gracias al título del segundo poema, «Otras veces», que parece prolongar su desazón introduciendo un nuevo motivo. Sus inquietudes artísticas ceden el paso a la confesión existencial. Quizá sea esta la pieza que mejor reproduce el malestar que propicia “el golpe sobre la mesa” que dará pie al inicio de una nueva etapa. Tres estrofas desiderativas que anuncian un deseo de fuga y que descubren el alcance de una profunda crisis de identidad. El hablante se cuestiona su propia forma de estar interpretando la realidad, y quiere encontrar certezas desde otras perspectivas. Intuye que cambiar de lugar no sería suficiente, al menos en ese momento, y que habría que ocupar otro cuerpo, aspecto ya insinuado como veremos, en textos anteriores, para poder constatar esa absurda circunstancia. ¿Cabría la posibilidad de estar equivocado?

En la segunda estrofa se pregunta si el paso del tiempo imprime en “otras vísceras” las mismas huellas, para ver si los recuerdos producen idéntico dolor. Las remembranzas ahora insinuadas no son desde luego las que lo transportaban al paraíso perdido de la infancia; sino las que dieron lugar al perfilamiento del “áspero mundo”, esas que justifican la intuición de la presencia del odio y el desdén en los ojos del enemigo que ahora se desean penetrar “para que así el desprecio/ destruya los despojos/ de todo lo que nunca enterrará el olvido” (GONZÁLEZ, 2008a: 260).

El hablante de este poema sigue empleando la primera persona, y es inevitable que algunas expresiones recuerden al universo dibujado en sus primeros libros con las que concretaba el áspero mundo: “vida grotesca”, “vísceras”, “zumo acre”, “fruta mustia”, “jazmín podrido”, “despojos”... Adivinar el odio y el desprecio en los demás parece una señal obvia de la indignación que lo golpea. Sin embargo, es evidente que se trata de un sujeto poético que se configura desde una consideración ajena, en la que siguen diluyéndose sus reflexiones existenciales.

En «Siempre lo que quieras» el transcurso de su introversión parece detenerse para hacer una advertencia a la compañera sentimental. El tratamiento de la materia amorosa adopta de nuevo el antisentimentalismo para introducir también en este ámbito las dudas de un hablante que ahora, haciendo uso de un alarde de ambigüedad (PAYERAS GRAU, 2009:

153), se identifica con el autor: “cuando quieras marcharte esta es la puerta:/ Se llama Ángel y conduce al llanto” (GONZÁLEZ, 2008a: 261).

El sujeto poético se muestra en un auténtico laberinto emocional en donde se confunde el materialismo (“Cuando tengas dinero regálame un anillo”) con la sensualidad (“cuando no tengas nada dame una esquina de tu boca”); a veces parece seguro de la existencia de un paréntesis en el que la felicidad puede tocarse, tal como se representa en la segunda estrofa iniciada con una antanaclasis (“Haces haces de leña”) en la que la figura femenina se metamorfosea en un proceso de gradación positiva que va de la dureza de la madera hasta la fragilidad de los pétalos que él puede arrancar. Sin embargo, los últimos tres versos ponen fin al espejismo al adivinar un final del que también recela, con lo que incrementa la sensación de incertidumbre, porque el poeta invita a una huida que, si bien en un sentido puede interpretarse como un alejamiento de su persona, el último verso contradice esa lectura. En definitiva, parece que el hablante intuye la misma necesidad de evasión en la mujer amada, y él se ofrece como alternativa; pero el planteamiento es tan ambiguo que nos obliga a contemplar todas las alternativas.

Con los cinco poemas restantes, González ofrece distintas variaciones sobre la misma partitura, en la que las audacias expresivas van cobrando protagonismo. En «Meriendo algunas tardes» (GONZÁLEZ, 2008a: 262), la anfibología está presente desde el título, porque arranca con una confusión sintáctica que modifica el significado y la función de todos los elementos de la expresión. Con este juego, el desconcierto insinuado en los poemas anteriores trasciende también al terreno de la gramática, desde donde el poeta parece recibir impulsos negativos. Nada queda al margen del cuestionamiento. Lo que el lector espera interpretar como una construcción temporal en “*algunas tardes*” resulta ser un implemento del verbo “merendar”, cuya transitividad permite descubrir al perplejo lector las propiedades alimenticias de esos momentos, que además varían en función de si son tardes “de mar” o “de ciudad”, presentando de nuevo, según veremos después, la vieja dualidad también apuntada en obras anteriores. Los distintos estados de ánimo parecen descubrir una inestabilidad emocional que evoluciona en función de los estímulos. A través de un planteamiento aparentemente absurdo, el hablante ofrece una nueva revisión del sinsentido del paso del tiempo, que lo va minando internamente. El uso del humor irracional con el que va organizando las imágenes evoluciona hasta un efecto de cierre degradado en los versos finales con los que muestra la amargura por el tiempo ya irremediabilmente perdido: “me

voy rumiando sombras,/ rememorando el tiempo devorado/ con un acre sabor a nada en la garganta” (*ibid.*).

La confusión creada por la sorprendente propuesta gramatical incrementa la sensación de arbitrariedad en un mundo totalmente impreciso. El poeta parece indicar que las realidades anecdóticas han perdido su importancia; lo que ahora rige la existencia es la fuerza evocadora de nuevas construcciones lingüísticas que irrumpen en el terreno artístico desplazando las establecidas por la tradición. Solo desde esa nueva perspectiva puede intentar clarificar su situación. Los significantes derriban todas las fronteras semánticas y sugieren nuevas asociaciones que alumbran conceptos inesperados: “y para postre dejo las bañistas/ jugando a la pelota y despeinadas” (*ibid.*), describe en un verso insinuando una dilogía en la expresión “a la pelota” motivada por un contexto en el que posiblemente las mujeres se encuentren desnudas (GARCÍA MARTÍN, 1985: 84). Para el hablante, las tardes de mar son más apetitosas y digestivas que las de ciudad. Estas últimas se digieren lentamente, pueden atragantar, por eso hay que quitarles las espinas, y cuando se terminan, dejan un “acre sabor a nada en la garganta”. A pesar del juego, el lector comprende la confidencia, en parte porque a esas alturas, el personaje poético ya ha abonado adecuadamente el terreno de la decepción con los textos precedentes.

En «Eso era amor», el lenguaje prosaico desarrolla una escena de la vida cotidiana para enmarcar nuevas emociones en torno al sentimiento amoroso. Sobre el lienzo de la vida real, retratada en una serie de formulismos lingüísticos, Ángel González integra una nueva propuesta, en cierto sentido, de forma similar a lo que por aquellos años empezaron a realizar los artistas del *land art*, para ofrecer una propuesta que supera la anécdota:

Le comenté:

– *Me entusiasman tus ojos.*

Y ella dijo:

– *¿Te gustan solos o con rímel?*

– *Grandes,*

respondí sin dudar.

Y también sin dudar

me los dejó en un plato y se fue a tientas (GONZÁLEZ, 2008a: 263).

La situación se presenta insinuando la conversación que un cliente podría mantener con cualquier camarero al que solicita un café. Las estructuras sintácticas empleadas en los

versos cuarto y quinto sugieren su equivalente “¿solo o con leche?”. El humor absurdo con el que muestra la reacción de la mujer pone de nuevo en alerta al lector ante el carácter irracional de las emociones, pero desde una perspectiva antirromántica, en la que el lenguaje rompe todos los moldes tradicionales. El desconcierto generado admite dos lecturas: en la primera, la mujer interpreta la literalidad del mensaje y no duda en sacrificarse para satisfacer a su pareja. La imagen que ofrece de ella es grotesca, al mostrar cómo esta, tras dejar en el plato sus ojos, se marcha torpemente, “a tientas”, y con ello, a partir de ese instante, habrá perdido un aspecto sustancial de su integridad. En la segunda, se puede entender el sacrificio como la máxima prueba de generosidad, que no mide las posibles consecuencias dramáticas que tiene dejarse llevar por la irracionalidad del sentimiento, o que midiéndolas, prefiere arriesgar por encima de todo. Según este planteamiento, para alcanzar la felicidad en el terreno amoroso habría que renunciar a factores esenciales para el individuo, y esa es una decisión que se adopta de forma totalmente irreflexiva, porque lo que está en juego es una pura incertidumbre. Esta segunda lectura se alinea en la crudeza de su manifestación en la misma dirección del curioso relato de Boris Vian, “El amor es ciego” (VIAN, 1991: 63-75) escrito por el polifacético parisino en 1949, en cuyo desenlace, todos los habitantes de una ciudad, tras haber disfrutado durante mucho tiempo de una sensualidad sin límites al ser víctimas de una espesa niebla que emanaba un efecto afrodisíaco, deciden, cuando esta se disipa, arrancarse los ojos para seguir gozando de una sexualidad sin complejos. Con independencia de que el asturiano conociera o no el texto de Vian, lo cierto es que en este caso comparte con él una manera poco común de configurar motivos asociados a la citada irracionalidad que embarga al individuo cuando se mueve bajo el influjo de sentimientos pasionales.

En el fondo del poema de González, subyace, por tanto, la idea de que no hay placer sin aflicción. Sin embargo, la composición admite una orientación complementaria si tenemos en cuenta las circunstancias del poeta que se esconden en el origen de la ocurrencia. En realidad, Ángel González reelabora su intuición sobre los sacrificios ilógicos y desinteresados que se pueden llegar a realizar cuando el sentimiento es auténtico. En una mirada retrospectiva, el autor confesó haberse sentido protegido y amado en su infancia por las mujeres que formaron parte de su vida, concretamente por su madre, doña María; y por Soledad, su nodriza, siempre dispuestas y atentas a que el niño diera los pasos adecuados en el curso de su historia. El recuerdo de los sacrificios que estas dos mujeres junto con su hermana Maruja, hicieron en los difíciles tiempos, primero de la guerra, y después de la

represión, para intentar normalizar la vida de Ángel, se filtra así en su obra dejando constancia de una entrega sin límites que ahora se camufla bajo el aparente humor del chiste representado en «Eso era amor» (GARCÍA MONTERO, 2009: 106-112).

Con «Mi vocación profunda» la parodia se centra en el propio sujeto poético. La imagen ridícula que ofrece de sí mismo le sirve para defender sin patetismos sentimentales los breves momentos en los que parece olvidarse de todo. La insoportable rutina lo ha convertido en un personaje grotesco que produce risa: “emerjo desde el fondo de las mesas,/ chorreando tallarines como un tritón de alcoba” (GONZÁLEZ, 2008a: 264). Desde el título confiesa sentirse inclinado a la extraña profesión de bucear debajo de las cosas. De nuevo acude a la dilogía para ampliar su campo de significación al emplear el adjetivo “*profunda*” para desvelar simultáneamente la intimidad del hablante y el alcance de sus inmersiones; y otra vez un entorno cotidiano sirve de lienzo a la anécdota. El café, el restaurante o el local al que acude para escapar de ese automatismo impuesto por las circunstancias es el lugar ideal para “sumergirse” y escapar de la vida vulgar; pero el esfuerzo continuado (“Una vez crucé una año debajo de los días”) agota (“tuvieron que hacerme la respiración boca a boca”) y la vuelta a la realidad provoca que el rechazo sea cada vez mayor (“Me dio tanto asco que volví a sumergirme”). Ya hemos apuntado que el hastío que Ángel González manifestaba por aquellos años estaba apuntalado por la sensación de no vislumbrar a corto plazo el final de aquella situación. Por eso era importante encontrar mínimos refugios donde poder reponerse. En la tercera estrofa del poema, la realidad aludida produce sensaciones efímeramente placenteras:

Nada hay comparable, sin embargo,  
al gozo inoxidable de trocearse en dedos,  
narices, ojos, penes, labios, cabellos, risas,  
y refugiarse en vasos individuales llenos  
de ginebra con menta  
hasta que alguien nos diga agitando banderas:

*comencemos de nuevo;*

*la guerra ha terminado con el triunfo de mayo (ibid.).*

Cuando el poeta sugiere “trocearse” está indicando una postura resignada para poder disfrutar de esos breves instantes en los que decide abandonar la soledad de su mesa del fondo para alimentar el engaño que supone asimilar su personalidad a la de los demás, y

desde esa nueva perspectiva sostener la utopía, aludida con los dos últimos versos de evidente contenido político. Tres décadas después, recordará esa actitud en una encuesta para *El Mundo*:

- Su generación hizo bandera de la buena vida entendida como la mala vida...
- Fue culpa de los años que vivimos, tan opacos... El mundo real era tan aborrecible que no nos quedaba más remedio que inventarnos otro diferente, artificial, noctámbulo... Esto tiene la importancia que tiene, que no es mucha, pero es cierto que cuando me acuerdo de mis amigos de entonces, muchos ya desaparecidos, los recuerdo con una copa en la mano, como si fuese un inútil escudo con el que defenderse del mundo, de las miserias de la dictadura. A veces, la realidad te obliga a reinventarte, a escribirte un nuevo papel en el gran teatro del mundo... (LÓPEZ-VEGA, 2001).

«Así nunca volvió a ser» (GONZÁLEZ, 2008a: 265) es una confesión sobre la amargura que provoca la remembranza de la niñez –una vez más–, que ahora vuelve acompañado de su aliado más cruel: el tiempo perdido irremediabilmente; y con él, las alegrías truncadas de una niñez de juegos y de descubrimientos que se desvanecieron al finalizar el verano. La hermosa niña que despertó sus primeros instintos relacionados con la sensualidad desapareció para siempre, dejando al poeta extraviado, vagando sin sentido “lo mismo que una hormiga que no sabe salir/ de la rama de un árbol en el que se ha perdido” (*ibid.*) por los hilos del recuerdo. La descripción de *trencita* resulta creíble gracias al alejamiento del sentimentalismo que propician los rasgos seleccionados, generando una extraña sensación de ternura al emplear imágenes que encubren cierta dureza: “olor a tierra de su cabello sucio”, “ásperas rodillas con polvo/ y con sangre de la última caída”...

En el excelente estudio de Enrique Baena, *Metáforas del compromiso*, el crítico plantea con precisión hasta qué punto el primer poema de *Áspero mundo*, «Te tuve», esconde todas las claves de la configuración poética posterior de Ángel González. La postura dialéctica que se observa en la elaboración de todas sus obras posteriores, ya estaba planteada en la composición que sirve de proemio a toda su trayectoria, en la que el hablante ofrecía una imagen imperfectiva de la realidad por la que transitaba la condición errática del ser humano (BAENA, 2007: 56). El poema «Así nunca volvió a ser» representa la constatación de ese planteamiento, la única incursión que *Breves acotaciones para una biografía* hace de forma explícita en el “acariciado mundo”.



Podríamos afirmar que, en conjunto, la serie de poemas de *Breves acotaciones...* representa el prelude que anuncia cómo la crisis emocional incidirá a partir de ese momento en su manera de interpretar la realidad. El ajuste de su *ethos* a las circunstancias vividas durante dos décadas, ha originado un *pathos* interno que ahora traduce el desorden sensitivo reflejado en estos últimos poemas. Si por otra parte, la confusa realidad solo se puede intentar clarificar con el lenguaje, este resultará, por fuerza, igual de complejo, aunque esta complicación formal se lleve a cabo de manera más notable a partir de su siguiente obra, *Procedimientos narrativos*.

La última composición del libro cierra la reflexión mantenida en los siete poemas anteriores como un epílogo, con el que la imprecisión temporal esbozada hasta ese instante (“a veces”, “otras veces”, “cuando quieras”, “algunas tardes”, “una vez”...) se concreta en un inequívoco presente: «Hoy» (GONZÁLEZ, 2008a: 266).

Con el verso “Hoy todo me conduce a su contrario” alude de forma catafórica a todas las imágenes irreales que va a desgranar a continuación; pero también permite establecer una relación anafórica con lo manifestado en los poemas precedentes. Con ello se refuerza la sensación de haber sido cómplices de todas las confidencias que el sujeto poético ha compartido con nosotros para que comprendamos mejor lo que está a punto de expresar. Así, la composición podría encerrar un efecto similar al del epifonema, cuya “exclamación” quedaría diluida en la isotopía formada por una serie de representaciones absurdas con las que va dibujando un mundo al revés, degradado en todos sus elementos, y en el que la única certeza aparente es la indicada de forma paródica al desvirtuar el conocido aforismo cartesiano: “existo, luego muero”.

La naturaleza, los instintos animales, incluso, la evidencia de la existencia (“Cuando duermo, un sol nacido/ me mancha de amarillo los párpados por dentro”), muestran un lado irracional que parece encontrar perfecto acomodo en la vida del hablante, que se reconoce a sí mismo como una pieza más en ese caótico universo: “Odio a quien amo”, confiesa haciendo uso de la cita del poeta latino, Cátulo. El sueño que se describe en la última visión del poema presenta un nuevo cierre en fundido con la imagen de los amantes “desandando los días” con la pretensión de recuperar el tiempo perdido en un esfuerzo inútil que les conduce a la nada, anticipando de ese modo el tono reflexivo que se extenderá en sus últimos libros, especialmente en *Nada grave*.

Conviene ahora considerar lo que en el ya mencionado «Prólogo» a *Poemas*, el autor desvelaba sobre los cambios formales de este momento:

Dichas novedades—novedades solo dentro de mi escritura, claro está, y aun dentro de ella novedades relativas, pues, a mi juicio, todas estaban ya al menos insinuadas en *Áspero mundo*—caracterizan lo que yo veo como una segunda etapa en mi poesía, que se abre con *Breves acotaciones para una biografía*, se continúa con *Procedimientos narrativos* y concluye, hasta la fecha, con *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*.

En realidad, todos esos títulos son partes de lo que yo considero un único libro, y tal vez algún día los organice así (GONZÁLEZ, 1980: 23).

Ya se ha dicho que Ángel González compone sus obras lentamente, primero “palabra sobre palabra” hasta alcanzar el texto definitivo del poema que con frecuencia tarda en aparecer; y después, levanta el edificio del libro estudiando minuciosamente el lugar que ocupa cada pieza dentro de la estructura final. Si tenemos en cuenta las revelaciones del autor, el poema «Hoy» de *Breves acotaciones...* además de ser un punto de llegada, podría considerarse como un nuevo lugar de partida con el que se justifica en el futuro el aumento de todo tipo de recursos lingüísticos que amplifican esta concepción de la realidad.

## 2.2. REMINISCENCIAS POÉTICAS EN EL VIRAJE. LA MIRADA AUTORREFERENCIAL

Llegados a este punto, parecen evidentes las intenciones del poeta reflejadas en el título del libro mediante dos elementos que llaman la atención del lector, por una parte, hacia aspectos formales (*Breves acotaciones*), y por otra, hacia un referente temático (*para una biografía*), con los que el hablante parece dar pistas sobre los términos que ha querido resaltar. Para empezar, y coincidiendo en el análisis con María Payeras (2009: 183), el vocablo “acotación” invita a interpretar sus reflexiones como pequeños apuntes aclaratorios sobre algo. El ámbito sobre el que se van a llevar a cabo esas anotaciones es el de una “biografía”, palabra que indica una clara pretensión por parte del autor de marcar una distancia con el hablante; pues de haber querido mantener la presencia del sujeto poético de sus primeros libros, quizá hubiera empleado de manera más apropiada la palabra “autobiografía”. Por otro lado, el elemento que alude al ámbito formal delimita al que se refiere al contenido, con lo cual, en realidad se nos está insinuando que lo biográfico solo va a estar presente de forma parcial, y deberemos atender bien a las acotaciones para intuir los elementos de la historia que estas pretenden aclarar.

La brevedad del libro no impide rastrear algunas constantes artísticas de sus primeras obras con las que el autor levanta ahora su nueva propuesta. Recordemos que González afirmó en más de una ocasión que su llamada segunda etapa no supuso la anulación de las actitudes poéticas desarrolladas en los títulos anteriores (1980: 24). En cierto sentido, *Breves acotaciones para una biografía* sería el resultado final de la decepción y el consiguiente deterioro emocional manifestados en sus libros precedentes, que lo han conducido al extremo de la pérdida de la confianza en el poder las palabras para interpretar la realidad; por eso, hay un cambio en el tono que alcanza al objetivo de su mirada; en este libro no se encuentra la crítica directa contra el régimen que aparecía parodiado sistemáticamente en sus libros más incisivos. Ahora se trata más bien de mostrar los efectos demoledores que todas las agresiones recibidas por parte de la Historia han ido depositando en su interior. Las cargas de profundidad arrojadas en poemarios combativos como *Sin esperanza, con convencimiento*, *Grado elemental* o *Tratado de urbanismo*, han dejado al descubierto un blanco aparentemente indestructible, y el desgaste ocasionado se muestra “ahora”, abiertamente, en ese preciso instante reciente, es decir, como expone el último poema: «Hoy».

### 2.2.1. REELABORACIÓN TEMÁTICA

¿Cuál sería entonces el sedimento de esa primera etapa? Ya hemos visto cómo los temas que fijan su atención no son nuevos. Reflexiones sobre los vaivenes emocionales provocados por el sentimiento amoroso; la angustia que produce tener una aguda percepción del paso del tiempo, o las dudas generadas en torno a su propia labor creativa han estado presentes en todos sus libros. Las conexiones que se pueden establecer en algunos casos son muy significativas. Fijémonos, por ejemplo, en «Otras veces». La búsqueda desesperada de un cambio de perspectiva que permita encontrar una manera diferente de interpretar el dolor que él padece, le lleva a desear verse con los ojos de su peor enemigo para anular el pasado con el desprecio; algo que en parte ya había experimentado en el poema «Yo mismo» (GONZÁLEZ, 2008a: 67), de *Sin esperanza...*, pero en aquella ocasión, el adversario era su propio reflejo, que se le ofrecía como una realidad infranqueable que dejaba al descubierto la fragilidad de su existencia.

Las pistas sobre las decepciones por causa del análisis metapoético que se intuyen en «A veces» proceden de ejercicios como el llevado a cabo en «Trabajé el aire» (*ibid.*: 83), aunque allí la insatisfacción se presentaba mediante una imagen menos atrevida. Parece

lógico pensar que las circunstancias a las que se siente expuesto a finales de los años sesenta lo están empujando a emplear un tono más descarado, a buscar representaciones más contundentes que provoquen una reacción inmediata. Si se comparan las metáforas empleadas en los dos textos aludidos, ante el mismo tema planteado, el lector recibe la primera propuesta sin poder dejar de establecer ciertas conexiones con la tradición romántica: “Trabajé el aire,/ se lo entregué al viento:/ voló, se deshizo,/ se volvió silencio”. La gradación que conduce a la decepción, acompañada con cierta carga de sentimentalismo no provoca la misma reacción que la secuencia ya comentada de «A veces», cuyo resultado indica una idea similar: “*no pasa nada*”.

Otro ejemplo de diálogo con el pasado lo encontramos en «Mi vocación profunda». El breve espacio concedido a la esperanza, merced a la posibilidad de conseguir una efímera evasión al “trocearse en dedos,/ narices, ojos, penes...”, asimilándose en los demás, emergiendo desde el fondo de las mesas para celebrar una ilusión, remite a instantes en los que el mismo hablante decía tiempo atrás «Sé lo que es esperar» (GONZÁLEZ, 2008a: 87); pero de nuevo el tono resulta ahora menos atenuado. Diez años antes, el hablante empleaba igualmente la primera persona, pero lo hacía para mantener en pie un tesón ilusionado, agitado en mitad de un devenir temporal que lo había arrastrado hasta una situación marginal “*en la esquina del tiempo*” desde la que, pese a todo, podría contemplar “la llegada”. A pesar de la elipsis, resultaba evidente que lo que esperaba ver “tras un limpio cristal de sol, de lluvia o de aire” era el final de la dictadura. El hablante se presentaba como un sujeto paciente con las circunstancias, preparado para aguantar los envites de la adversa situación: “Alta la fe y el corazón/ dispuesto,/ igual que tantas veces, aquí sigo” (*ibid.*); en definitiva, alineado con la actitud desvelada en el segundo elemento del título de la obra “..., *con convencimiento*”. Si observamos la transformación que ese mismo hablante ha experimentado una década después, descubrimos tres cambios importantes: Por un lado, la imagen autoperódica con la que se muestra ante esa misma espera. Ahora es un ser grotesco que emerge de su situación marginal “chorreando tallarines como un tritón de alcoba”, para mantener viva una exigua ilusión mediante la enajenación que supone entregarse al consumo de alcohol como único bálsamo. Por otra parte, el transcurso temporal mostrado en «Sé lo que es esperar» resultaba más arquetípico, con la mención de la sucesión de las estaciones representadas mediante imágenes comunes: “inviernos tediosos”, “veranos, bajo el sol”, “luminoso y amarillo otoño” eran los atributos seleccionados para reflejar el marco en el que estaba atrapada su incertidumbre. En «Mi vocación profunda» abandona el enfoque poético

y sorprende con una degradada imagen patética que realza el contenido autocrítico, y así, el transcurso de las estaciones, antes representado de forma casi idílica, ahora se evoca mediante una anécdota que roza el absurdo: “Una vez crucé un año debajo de los días./ Cuando llegué de nuevo al mes de enero/ tuvieron que hacerme la respiración boca a boca./ Me dio tanto asco que volví a sumergirme” (*ibid.*). Y por último, el tercer cambio notable es la ausencia de la elipsis con la que en «Sé lo que es esperar» escondía el ansiado fin del régimen franquista: “–Vendrá pronto–”, deslizaba en un inciso sin aclarar qué. De nuevo, como sucede en *Breves acotaciones...*, encontramos esa aproximación al lector, esa complicidad que lo convierte en un confidente que entiende perfectamente las claves de un hablante que está desvelando su ilusión por poder contemplar algún día un paisaje diferente a través de “un limpio cristal de sol, de lluvia o de aire”; en «Mi vocación profunda», sin embargo, parece que se ha ido desprendiendo de los miedos, y ahora se atreve a reivindicar en voz alta su deseo, quizá porque asume que la imagen que ha dado de su figura no supone ningún peligro para un sistema que lo ha arrastrado a la marginalidad hasta confinarlo “al fondo de las mesas”; y así, puede anhelar abiertamente “que alguien nos diga agitando banderas:/ comencemos de nuevo;/ la guerra ha terminado con el triunfo de mayo” (*ibid.*: 264).

La facilidad para abordar el mismo asunto desde múltiples perspectivas es una de sus constantes poéticas. Así, la ilusión final con la que cierra este poema remite a la que aparecía en el texto de *Sin esperanza...*, «Orador implacable y solitario» (2008a: 123), donde el hablante se desdobra para esconderse tras la máscara de un observador de sí mismo, y desde esa posición solidarizarse con un escritor incomprendido y marginado que sufre por la indiferencia que provocan sus palabras. El poema termina reproduciendo de nuevo la secuencia en la que el atardecer da paso al refugio que ofrece el misterio de la noche, para desde allí, alimentar la ilusión de un mañana diferente: “Cuando la tarde se convierta en sombra,/ verás brillar contra los imprecisos/ pabellones lejanos/ la roja luz, reflejo de tu aurora” (*ibid.*).

## 2.2.2. SOBRE EL TIEMPO: DÍAS, ESTACIONES Y AÑOS

Si hay continuidad en los temas, también se pueden encontrar motivos que ahora experimentan nuevos desarrollos. Como sabemos, uno de los ejes principales de la poesía de Ángel González es el paso del tiempo, asunto cuya presencia irá en aumento, como veremos más adelante, hasta convertirse en el fundamento de sus tres últimos libros. Para

concretar sus reflexiones, el poeta emplea un sistema de símbolos que moldea continuamente de forma que le permiten ofrecer diferentes enfoques. Podemos ilustrar esta forma de proceder mediante una serie de recurrencias constantes a lo largo de toda su trayectoria.

La dimensión temporal es un ámbito en el que Ángel González se siente perdido, derrotado, y ante el que no encuentra el intersticio por el que poder deslizar la lógica. “El tiempo no existe” (2008a: 70), llegará a plantear en un poema; y sin embargo, paradójicamente no dejará de mostrar los devastadores efectos que origina su transcurrir. En su empeño por clarificar el papel del hombre en el devenir histórico, pondrá en práctica un particular método de acotación para delimitar la naturaleza abstracta de la extensión temporal; un sistema de medida con el que poder ubicarse en la realidad. Las unidades tradicionales, día y año, ampliarán en la lengua del hablante un espectro connotativo para concretar los matices emocionales.

Empecemos con la de menor extensión, el *día*. Para el poeta, no se mide por horas, sino por momentos asociados a la mañana, la tarde o la noche. Las sensaciones arrojadas a cada uno muestran una actitud diferente del sujeto lírico. Las mañanas desvelan, sobre todo en los primeros libros, la denuncia sobre los espacios corrompidos por la vida de las falsas apariencias, de la hipocresía que finge y no reacciona ante la injusticia y las desigualdades. Es el espacio de la tristeza, de las vidas anodinas, de la aparente “normalidad” de una sociedad amordazada y que, a pesar de todo, no consigue ocultar su miseria. En la mañana, “desde las nueve en punto.../ ocho horas,/ sabedlo,/ ocho diarias/ horas/ dedicadas/ a delicadas/ manipulaciones...” (GONZÁLEZ, 2008a: 166) conviven los grises funcionarios aludidos en la «Nota necrológica», con las prostitutas que “madrugan mucho para estar dispuestas” (*ibid.*: 210), por citar algún ejemplo.

Más confusos y cargados de matices resultan los periodos vespertinos, en los que el autor desliza sus preocupaciones existenciales. Los ecos machadianos están presentes en una acotación temporal reservada para mostrar el decaimiento, la melancolía, la nostalgia, la manifestación de la lucha entre la luz y las sombras... El motivo ya quedó fijado en uno de los primeros poemas de *Áspero mundo*, «Muerte en la tarde» (*ibid.*: 20), donde el hablante muestra su desolación y su sentimiento de desarraigo al tener constancia del absurdo transcurrir de una existencia que conduce a la muerte:

De los cientos de muertes que me habitan,  
esta de hoy es la que menos sangra.  
Es la muerte que viene con las tardes,  
cuando las sombras pálidas se alargan,  
y los contornos se derrumban,  
y se perfilan las montañas.

[...]

Por las cenizas de las calles cruzan  
sombras sin dejar huellas, hombres que pasan,  
que no vienen a mí ni en mí se quedan,  
auestas con su alma solitaria.

[...]

El aire de la noche se adelanta,  
y nos llega un temor agrio y confuso,  
casi dolor, apenas esperanza.

Todo lo que me unía con la vida  
deja de ser unión, se hace distancia,  
se aleja más, al fin desaparece,  
y muerto soy,

...y nadie me levanta.

En otra ocasión, el atardecer es el momento en el que la esperanza se presenta como “la araña negra” que amenaza con desvanecer cualquier quimera anidando en el corazón del poeta. El poder evocador de esos momentos es algo que el hablante intuye no solo sobre su conciencia, sino que opera de la misma forma en otros sujetos; *verbi gratia*, en el soneto «Danae», la referencia al mito sobre la concepción de Perseo encierra un sentimiento de apatía e indiferencia que resta trascendencia a la pasión amorosa, y el marco elegido para iluminar la éfrasis del conocido cuadro de Tiziano vuelve a coincidir con la caída del sol, que ahora se presenta “envuelta en su tristeza” (2008a: 42).

En *Breves acotaciones...*, la tarde constituye uno de los motivos más fértiles en la propuesta del autor. Así, en «A veces», ese desconcierto ya apuntado en los textos anteriores se traduce ahora en la confusión interior que le impide encontrar los términos precisos para la expresión poética: “Tardes hay, sin embargo, / en las que manoseo las palabras, / [...] y, pese

a todo, ved: / no pasa nada”. En «Meriendo algunas tardes» se desarrolla una idea similar a la que encontrábamos en «Muerte en la tarde», la tribulación existencial ante el continuo fluir temporal; pero al igual que ocurría con «A veces», la novedad la encontramos en la propuesta de corte irracional empleada para desvelar el estado anímico, al llevar a cabo una desconcertante pirueta gramatical. Por último, en «Así nunca volvió a ser», se presenta como el momento idóneo para el discurrir de la nostalgia que lo tortura como contraste con un presente difícil de asimilar: “la llamábamos trencita en la tarde del jueves./ Jugábamos a montarnos en ella y nos llevaba/ a una extraña región de la que nunca volveríamos”.

Todo ello hace que el personaje busque una alternativa, una efímera evasión que finalmente parece encontrar en el tercer momento: la *noche*, espacio reservado para la confidencia, la amargura compartida, o el escarceo amoroso.

Ya hemos señalado que Ángel González es un ave nocturna, merodeador de esos instantes en los que el amanecer se siente como una amenaza:

Pero hoy,  
cuando es la luz del alba  
como la espuma sucia  
de un día anticipadamente inútil,  
estoy aquí,  
insomne, fatigado, velando  
mis armas derrotadas,  
y canto  
todo lo que perdí: por lo que muero (2008a: 65).

Por ello demora todo lo posible el final de la última copa. Sus compañeros de viaje dejan clara constancia de esta costumbre en la mencionada *Guía para un encuentro con Ángel González*, en la que se confiesen fervientes súbditos del maestro de ceremonias que combatía la existencia entre copas y boleros que él mismo interpretaba guitarra en mano.

En el reducido espacio de la noche se oyen los rumores que no consiguen silenciar los ruidos de la rutina; en él, el hablante ha conseguido encontrar un cobijo transitorio en el que sobrellevar su inquietud, al amparo, a veces, de la experiencia amorosa:

[...]



Apenas sin espacio,  
el silencio, el inasible  
silencio, cercado  
por los ruidos, se aprieta  
en torno de tus piernas y tus brazos,  
asciende levemente a tu cabeza,  
y cae por tus cabellos destrenzados.

Es la noche y el sueño: no te inquietes.

El silencio ha crecido como un árbol (2008a: 54).

Las menciones directas de la noche en *Breves acotaciones...* desaparecen para aludirla mediante sutiles sugerencias. «Mi vocación profunda» descubre la inclinación del hablante a enajenarse en esos momentos en los que sus sentidos se liberan de todos los prejuicios culturales que restringen su placer. Las sensaciones insinuadas mediante la serie de sustantivos –dedos, narices, ojos, penes, labios, cabellos y risas– contienen una evidente carga erótica que contextualizan su confesión en el ambiente noctámbulo. Por otro lado, la confusión que manifiesta sentir en «Hoy» se hace más aguda cuando el punto final de la noche cede al amanecer y al sueño, momento en el que “un sol recién nacido mancha de amarillo los párpados por dentro”.

González utiliza casi siempre las tres subunidades temporales del día con cierta dispersión en sus obras, enfatizando distintos aspectos de la percepción; pero curiosamente, en el poema de *Sin esperanza...* «Ayer» (2008a: 88), presenta el desarrollo de toda la secuencia en un intento de afirmar y negar a la vez la legitimidad de la nostalgia. Ya nos hemos referido más arriba a las distintas interpretaciones que suscita el texto; en mi opinión, es un buen ejemplo de cómo el momento modifica la apreciación de la realidad. “Ayer fue miércoles toda la mañana”, comienza afirmando para resaltar la rutina de un día normal. “Por la tarde cambió:/se puso casi lunes”, dice a continuación para insinuar la degradación de una jornada que se va haciendo más pesada, hasta el punto de evocar la sensación de un retroceso que obliga a experimentar la angustia desde el comienzo del periodo semanal. La alusión a la noche es muy breve, pero está matizada con la única nota positiva de todo el proceso; si al referirse a la tarde empleaba un tono degradado con expresiones como “tristeza”, “pánico” o “frío”, la llegada de la noche descubre una iluminación con “cálidos faroles”. Descifrando

estas claves, la aparente paradoja planteada con la denominación de las distintas partes del día, desvela una realidad que trasciende la pura acotación temporal.

Otro tanto podemos descubrir si nos fijamos en el uso que hace de la otra dimensión temporal: el *año*. Ángel González también acota este periodo para convertirlo en el símbolo que refleja la incidencia de las circunstancias en su interpretación sobre el devenir histórico. Aunque en algunos poemas lo hace de forma directa para subrayar con más contundencia el deterioro físico y el desgaste emocional que provoca; lo más habitual es la parcelación de su transcurso en fases estacionales en las que acomoda su impresión sensitiva. Veamos casos concretos de este procedimiento que arriba hasta *Breves acotaciones...*

Para interpretar el valor del uso directo que hace del término *año*, lo más adecuado es centrarnos en su sentido propiamente astronómico, es decir, en el tiempo que tarda la Tierra en dar una vuelta alrededor del Sol, porque es en ese sistema de medida en el que el hablante se integraba para justificar que “su ser pesase sobre el suelo”:

[...]

Solsticios y equinoccios alumbraron  
con su cambiante luz, su vario cielo,  
el viaje milenario de mi carne  
trepando por los siglos y los huesos... (2008a: 15)

Una vez ubicado en el mundo, el significante del vocablo *año* se tiñe de connotaciones negativas para el poeta, por las que expresa su incapacidad para reaccionar ante sus efectos devastadores. De la misma forma que el devenir de ese “largo tiempo” ha convergido en su existencia, esta no es más que un resultado perecedero. Tal como adelantábamos en 1.1.1., en «Cumpleaños» (*ibid.*: 17), uno de los poemas que coloca al frente de *Áspero mundo*, el autor, identificado con su personaje, manifiesta volverse cada vez “menos cierto, confuso”, y ahora se siente un “burdo jirón de sí mismo”; el motivo lo apunta en seguida: “he vivido/ un año más, y eso es muy duro”. Los dos versos finales reproducen de forma paradójica el *quotidie morimur* para resaltar la erosión que produce el mero hecho de existir: “Para vivir un año es necesario/ morirse muchas veces mucho”.

En el mismo libro, la composición precedente ya había situado al sujeto poético en un tiempo y en un espacio delimitados, a los que había llegado tras ese “viaje milenario” para marcar el punto de partida de su reflexión, y como ya vamos comprobando, de toda su obra

posterior: “*Aquí, Madrid, mil novecientos/ cincuenta y cuatro*” (*ibid.*: 16). En el poema, González subraya grácilmente su cansancio por el tedioso momento histórico destacando la soledad, y anticipando con ello la marginalidad que, como hemos visto, desvelará en composiciones ulteriores. Las palabras finales del texto funcionan como un epifonema con el que concluye su cavilación sobre el *tempus fugit* al autodefinirse como “Un hombre con un año para nada/ delante de su hastío para todo”, donde observamos que la referencia temporal se siente como una realidad despreciable.

Si ahora recordamos el contexto en el que el símbolo del *año* vuelve a aparecer en *Breves acotaciones...* observamos la pervivencia de las mismas connotaciones con las que sigue reflejando su decepción ante la monótona existencia: “Una vez crucé un año debajo de los días.[...]/ Me dio tanto asco que volví a sumergirme” (*ibid.*: 264).

Más frecuente resulta la parcelación del periodo anual en fases estacionales para desplegar su espectro sensitivo en un complejo sistema de significados expresivos asociados. Este procedimiento simbólico es muy relevante en los primeros libros, en donde cada estación se asocia a determinados valores con los que el poeta despliega su interpretación de las circunstancias. De este modo, el frío invierno representa, por ejemplo, la aspereza de un momento histórico (PAYERAS GRAU, 2009: 96) que llegará a su fin con la llegada de una nueva época de mano de la primavera, tal como se anuncia en el poema de *Sin esperanza...* «El invierno»:

El invierno  
de lunas anchas y pequeños días  
está sobre nosotros.  
[...]  
Sin esperanza:  
la tierra de Castilla está esperando  
—crecen los ríos—  
con convencimiento (GONZÁLEZ, 2008a: 92).

El mensaje político se cifraba con planteamiento similar, también de forma subrepticia, en el ya aludido «*Aquí, Madrid, mil novecientos*», cuando mediante el juego de palabras que planteaba al modificar un conocido refrán, el sujeto poético se retrataba como: “Un hombre lleno de febrero,/ ávido de domingos luminosos,/ caminando hacia marzo paso a paso,/ hacia el marzo del viento y de los rojos/ horizontes...” (*ibid.*:16). Por otra parte, la primavera

también se asocia, junto con el verano, a la juventud y a los momentos más propicios para liberar los deseos de alcanzar la plenitud sensual. En su «Inventario de lugares propicios al amor» descubre que “Son pocos./ La primavera está muy prestigiada, pero/ es mejor el verano” (*ibid.*:199). Sin embargo, en su obra más reciente, ambas estaciones se tiñen de cierto patetismo al mostrarse como la evidencia del tiempo transcurrido, que aturden y nublan la mirada del poeta definitivamente instalado en el invierno:

Entonces era otoño en primavera,  
o tal vez al revés:  
era una primavera semejante al otoño.  
[...]  
¿De cuándo ese carmín que fue violeta?  
¿De dónde  
el oro que era ocre hace un instante?  
[...]  
Con un escalofrío repentino,  
y temor, y nostalgia,  
evocamos entonces  
la verdad fría y desnuda de un invierno  
no sé si ya pasado o por venir (*ibid.*: 456).

Otro tanto sucede con el otoño, con el que en los primeros libros se hacía referencia a la edad avanzada, y que, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, vertebrará algunos de los tramos más reflexivos en su etapa final, desvelando con una serena actitud la confusión que generan los recuerdos que ahora se difuminan en la memoria y que evidencian la proximidad de la muerte.

La presencia de este recurso en *Breves acotaciones...* solo se manifiesta en la evocación que descubre de sus primeros tanteos sensuales en «Así nunca volvió a ser». La desaparición de la niña que tantas impresiones provocaba en la recién inaugurada adolescencia tuvo lugar “un día de verano”, dejando al personaje perdido desde entonces en un soñado laberinto sensitivo en el que busca tenazmente un reencuentro que solo puede conseguirse en el ámbito de la remembranza.

## 2.2.3. EL MARCO ESPACIAL

Al igual que sucede con la configuración del ámbito temporal, en la obra de Ángel González la recreación espacial también está sujeta a una gradación en la que se va modificando el nivel de abstracción/concreción que el poeta emplea para amoldar sus pensamientos y proponer variaciones sobre su estado de ánimo. La escala le permite moverse desde los lugares más imprecisos e indefinidos, casi siempre asociados a su mundo interior, es decir, el entorno de su intimidad reflexiva; hasta territorios más contorneados en los que el hablante se ubica para recordar su pasado, o para adoptar la perspectiva de un mero testigo de los acontecimientos. Entre estos últimos, a su vez podemos distinguir la preferencia, en función de los temas, por los parajes naturales o los ambientes urbanos, siendo posible en ambos casos establecer nuevos grados de concreción.

*Breves acotaciones...* reproduce en su corta extensión ejemplos muy notables de todas estas alternativas. El foco intimista se ve con claridad en el primer poema, «A veces», que desarrolla bajo la apariencia de pensamiento [compartido, según apuntábamos] sus preocupaciones metapoéticas sin dar pistas circunstanciales sobre el lugar en el que se encuentra. Algo parecido, pero con menor carga introspectiva (por tratarse de una invitación-advertencia), se aprecia en «Siempre lo que quieras», al mostrar directamente la alocución a su pareja en una abstracta intimidad, cuyo único deíctico locativo señala a una puerta que solo existe en la conciencia de los hablantes.

En «Otras veces», el poeta confiesa su deseo de poder huir de sí mismo y abandonar ese espacio reducido en el que está confinado por las circunstancias. En realidad, se trata de la prisión emocional construida con los muros del recuerdo y de la certeza de un momento histórico que están consumiendo su vida.

Mirada diferente es la que muestra en composiciones en las que se llega a la vivencia íntima tras experimentar el estímulo que supone la contemplación del medio. En este caso, los ámbitos pueden ser más o menos abstractos. Por ejemplo, en «Meriendo algunas tardes» las sensaciones experimentadas ante la conciencia del fluir temporal son diferentes si el estímulo es la naturaleza o es un paisaje urbano. En las dos situaciones, se refleja cierto hastío, pero en la segunda, el deterioro es más agudo. La observación del mar produce una satisfacción engañosa, porque el hablante es consciente del carácter efímero de esa belleza. Las realidades hermosas y puras producen en Ángel González el mismo efecto que la

memoria. Si esta trae al presente un bien irremediablemente perdido, aquellas suponen una agresión en un mundo real que es ajeno a ellas; por eso, recrearse en la belleza supone darle la espalda a la realidad (PAYERAS GRAU, 2009: 89-92); a causa de ello, encontramos un léxico deliberadamente violento en consonancia con ese ataque: “muerdo primero los acantilados, /.../ y –escupo las gaviotas –”.

La ciudad empeora aún más la percepción. Los enfoques paródicos alcanzan aquí los mejores resultados. La belleza rara vez se ofrece al poeta en el ámbito urbano (como excepción, veremos cómo en otros libros se desvela un efecto similar al producido por la naturaleza cuando el sujeto se encuentra con la música). La razón parece obvia: la acción del hombre es aquí mucho más visible, y la miseria de su condición se muestra con todos sus matices. El tiempo se consume con más lentitud y sus consecuencias son más notables. Así puede afirmar que los minutos “tienen espinas”, y tras devorarlos, es imposible desprenderse del “acre sabor a nada en la garganta” (GONZÁLEZ, 2008a: 262).

José Ángel Cilleruelo desarrolla este aspecto temático en un interesante artículo en el que valora la dimensión que el motivo de la ciudad alcanza en la poesía del asturiano. Después de hacer un breve esbozo en el que reseña la amplia variedad de las posibles concepciones urbanas, señala que el interés de la literatura por el fenómeno se concreta en dos, a las que él denomina la concepción urbana “tradicional” y la “contemporánea”. La primera generaría una imagen estática, descriptiva y más superficial, arraigada en la herencia del pasado que presenta el inmovilismo como seña de identidad; y para explicarlo, acude al poema «Capital de provincia», que Cilleruelo adscribe al grupo de composiciones que González incluyó en *Áspero mundo* sabiendo que tenían más de literario que de personal. Sin embargo, en la concepción contemporánea, la ciudad se presenta como un generador “de pulsiones contradictorias, un exceso de estímulos psíquicos de toda índole cuyo dominio, ni por asomo se puede alcanzar” (CILLERUELO, 1990). Para ilustrar este segundo enfoque, el crítico se centra en la composición que cierra *Acariciado mundo*, «Ciudad», y sobre ella subraya la sensación de un mayor dinamismo que procede de la introducción de elementos que evocan un espacio más moderno en el que los sujetos no pueden escapar a los efectos que estos provocan.

En cualquier caso, creo que tanto en un modelo como en otro, la sensación negativa de alienación siempre se puede intuir detrás de los poemas “urbanos” de Ángel González, tenga esta un carácter más provincial o más moderno, incluso en los textos que, como

apuntaba Cilleruelo, se mantienen más alejados de la órbita circunstancial del autor; porque si nos fijamos en el propio poema «Capital de provincia», las vidas de los hombres están apretadas a un destino semiderruido; y las muchachas esperan (“sembradas”) un porvenir en el que ocuparán el papel de ser meras consortes sin capacidad de decisión.

Más impreciso y abstracto resulta el espacio urbano esbozado en «Mi vocación profunda», que primero nos lleva a configurar una imagen absurda de la vida, bajo la cual se puede bucear para descubrir una realidad nauseabunda, para sugerir después la presencia de un lugar público (posiblemente un restaurante o un bar) en el que emerge su patética figura dispuesta a seguir engañándose al hacer una nueva inmersión en los efectos del alcohol.

Quizá sea la evocación que produce en el lector la nostálgica confesión revelada en «Así nunca volvió a ser», la única de todo el libro que, a pesar de la amargura y el desconcierto que provoca el recuerdo en el espíritu del poeta, no está teñida con matices excesivamente violentos, tal vez porque el lugar sugerido remite a un entorno natural no contaminado todavía por los perfiles del áspero mundo.

En definitiva, el marco escenográfico que plantea Ángel González en *Breves acotaciones...* no difiere mucho del que dibujaba en sus obras anteriores. Fijémonos por ejemplo, en poemas como «Aquí, Madrid, mil novecientos», o «Capital de provincia», o «Ciudad» de *Áspero mundo*, y podremos descubrir espacios urbanos semejantes en los que el hablante proyectaba sus temores, sus desilusiones... O, igualmente, en ese mismo libro, «Por aquí pasa un río», o «Lluvia sobre la nieve en primavera» desarrollan emociones al amparo de la contemplación de la naturaleza. Llegados a este punto, hay que anticipar que la presencia del paisaje como estímulo emocional, será más recurrente en los libros que escribirá a partir de este momento, cuando se exponga ante los efectos de una nueva realidad en un país distinto.

#### 2.2.4. “VARIOS” PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR

En la breve calicata que Ángel González hace sobre su poética en el «Prólogo» a *Poemas* (1980), afirma que tras la publicación de *Breves acotaciones para una biografía* empezó a poner más énfasis en lo procedimental en un intento de dejar atrás al “personaje poético” que había ido construyendo en sus libros anteriores (*ibid.*: 24), reafirmando con ello la distancia que desde sus primeros poemas interpuso entre su identidad real como poeta y la

de su hablante lírico en la ficción, por mucho que las ideas manifestadas por este remitieran inequívocamente a la experiencia vivida por aquel.

Cinco años después, vuelve a incidir sobre la misma idea en el comienzo del ya citado diálogo que el poeta mantuvo con Emilio Alarcos durante el coloquio organizado por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo. En esa ocasión, antes de llevar a cabo la lectura de alguno de sus textos con el fin de ilustrar la evolución que su obra había experimentado en los últimos años, explicó que su manera de escribir producía “la ilusión de que el personaje poético que oímos en el poema es el mismo hombre que lo escribe, el autor”, pero añadía que nunca era del todo así, “porque en el poema oímos siempre la voz de un personaje, pero indudablemente ese personaje es a veces un trasunto muy fiel del hombre que escribió el poema” (ALARCOS, 1996: 196).

Esa máscara tras la que se esconde el poeta ha ido adoptando con el paso de los años una naturaleza proteica, hasta diseñar un complejo entramado de personajes que nos obligan a reubicarnos continuamente para poder captar la perspectiva desde la que se está realizando el análisis de la realidad.

En los primeros poemas,—me refiero a los incluidos en *Áspero mundo*—la interpretación eminentemente existencial imponía un sujeto poético que se presentaba como un héroe derrotado, cuyo desarraigo estaba motivado por la conciencia de un exceso de idealismo que en el fondo se intuía como inalcanzable. Con ese personaje, vencido por las circunstancias, compartía espacio otro que mostraba, dentro del desánimo, una actitud de crispación al chocar con la hipocresía y el ofuscamiento de una sociedad inerte ante la injusticia, y a la que llega a imprecisar desde una profunda amargura:

TODOS USTEDES PARECEN FELICES...

...y sonrén, a veces, cuando hablan.

Y se dicen , incluso,

palabras

de amor. Pero

se aman

de dos en dos

para

odiar de mil

en mil. Y guardan



toneladas de asco  
por cada  
milímetro de dicha.  
Y parecen -nada  
más que parecen- felices,  
y hablan  
con el fin de ocultar esa amargura  
inevitable, y cuántas  
veces no lo consiguen, como  
no puedo yo ocultarla  
por más tiempo; esta  
desesperante, estéril, larga  
ciega desolación por cualquier cosa  
que –hacia donde no sé–, lenta, me arrastra (GONZÁLEZ, 2008a: 25).

La tendencia a diluir sus reflexiones en el desdoblamiento de personajes más o menos arquetípicos para proyectar su intimidad responde a un deseo de disminuir la carga afectiva y borrar cualquier exceso de sentimentalismo. Todo parece indicar un cierto temor por parte del poeta de desvelar de forma impúdica su mundo interior (PAYERAS GRAU, 2009: 164).

En una dirección similar apunta su segundo libro, *Sin esperanza, con convencimiento*, que constituye todo un repertorio de reflexiones sobre el devenir temporal y las consecuencias que produce en la percepción del escritor. Para su desarrollo, emplea la combinación de otros motivos, como el amor, el sinsentido de la vida, la desesperanza, la Historia... y en él ya no hay composiciones “poco reveladoras de su personalidad”, como sucedía con un conjunto de las seleccionadas para *Áspero mundo*, escritas cuando no pensaba publicar y que incluyó finalmente por una cuestión de forma (GONZÁLEZ, 1980: 22; ALARCOS, 1996: 203).

Será a partir de *Grado elemental* cuando el personaje representado por el yo poético empiece a diluirse en la impersonalidad reduciendo con ello el tono intimista mostrado hasta entonces, y comience a ocupar mayor espacio un hablante más irónico e incisivo en el planteamiento de sus intenciones críticas. La observación directa de lo cotidiano se traduce ahora con un lenguaje paródico a través del que se pretende transmitir una original ambición didáctica insinuada desde los títulos: *Grado elemental* y *Tratado de urbanismo*. Curiosamente, el incremento de motivos impersonales o ajenos para distanciarse del sujeto

poético anterior (como las frases hechas o las fórmulas retóricas) dota a su poesía de una expresión con un aire y un enfoque propios.

El disfraz de la ironía se ofrece como el mejor antídoto para combatir desde el interior del sistema el mal que aqueja a su espíritu. Sus efectos abarcan un amplio espectro de posibilidades. El más obvio, sobre todo en sus primeros libros, es la burla de la censura a la par que se acentuaba la carga crítica. Como máscara, ya hemos señalado el alejamiento que establece con el autor para aligerar la carga sentimental y evitar la formulación de principios y verdades absolutas. Por lo tanto, es un regulador tonal de primera magnitud que provoca reacciones inmediatas en el lector, porque estos ven desvelados los vicios que corrompen la convivencia, y señalada la pereza que subyace en la herencia cultural. Con este filtro se descubren las miserias del tiempo histórico; del régimen y sus colaboradores; la visión negativa de una existencia humana cimentada sobre mitos absurdos; la doble moral de la burguesía ostentadora de un ilegítimo dominio social...

La mirada degradadora alcanza incluso al propio poeta, que como ya hemos comprobado, no duda en convertirse en blanco de sus ataques; y a otros motivos tradicionalmente mejor considerados dentro de la poesía, como la naturaleza del sentimiento amoroso; o la manifestación de la belleza a través de las disciplinas artísticas, ya sea de la música, la pintura, la escultura...

Iremos descubriendo que, para accionarla, los mecanismos son igualmente muy variados. Desde los que se basan en un planteamiento estrictamente formal, como el juego tipográfico empleado en «Empleo de la nostalgia» (GONZÁLEZ, 2008a: 269), primer poema de su siguiente libro, *Procedimientos narrativos*, en el que –como veremos– propone una triple lectura al usar dos tipos de letra diferentes; hasta los que se levantan mediante ingeniosas fórmulas conceptuales que connotan una realidad complementaria mediante recursos estilísticos que aluden a un orden natural distorsionado (recordemos lo ya indicado en «Hoy»). La cosificación del ser humano; la prosopopeya de la máquina; la disociación sensorial provocada por la sinestesia; el uso de metáforas de signo amenazante; la ambigüedad provocada por los términos polisémicos con los que levanta un sugerente sistema de diálogos, y otros tantos que iremos mostrando, dejan al descubierto una visión tensiva del mundo cuyos efectos de desconcierto encuentran en el complemento de la parodia la triaca ideal con la que desacralizar la realidad y deslizar su propuesta satírica.

Bajo esa mirada se va demontando la inconsistencia del pensamiento único; la vacuidad de la retórica franquista; la coerción del discurso religioso; la permisiva actitud de la prensa con la situación social... Además, la imitación burlesca alcanza, al igual que ocurría con la ironía, a otras facetas más alejadas del análisis civil, como la música o la propia tradición literaria. Algunas de estas cuestiones ya las hemos planteado al desplegar nuestra propuesta hermenéutica sobre *Breves acotaciones...*; y haremos lo mismo con el resto de los poemarios que integran su segunda etapa. Ahora solo queda matizar que la ironía y la parodia no siempre implican desprecio. Cuando la censura ya no es el estímulo, la autoironía se convierte, como ya adelantábamos, en una forma de pudor. A veces, el disfraz sirve para mostrar, mediante el distanciamiento sentimental que contiene el humor, una postura autocompasiva.

García Martín, en su estudio sobre la poesía del autor incluido en la *Guía para un encuentro con Ángel González*, simplifica de manera considerable el ámbito de los heterónimos tras los que se esconde el poeta:

Incluso prescindiendo de su primera etapa (menos diferente de la segunda de lo que a primera vista pudiera parecer), dos o tres heterónimos se encuentran en germen en la poesía de Ángel González: el chistoso intrascendente (y no siempre gracioso) de «Final conocido», «Monólogo interior», «Fabulosos efectos del poder genésico»; el poeta de la experiencia que disfraza con humor la autocompasión y el patetismo («Así parece», «Artritis metafísica»; un discípulo de Juan Ramón Jiménez, impresionista, dedicado a esbozar sugestivos apuntes paisajísticos (toda la serie de «crepúsculos»)... (1985: 82).

En cualquier caso, parece evidente que en este terreno se observa una evolución permanente que busca un análisis de la realidad menos parcial con el que se invita al lector a sacar sus propias conclusiones, y que al llegar a *Breves acotaciones para una biografía* ya presenta esa amplitud de perspectivas. Así, en el primer poema del libro («A veces»), el autor se esconde tras la máscara de un hablante insatisfecho por la inaprehensión del acto creativo; y sobre esa falta de delectación levantará la construcción de un nuevo sujeto que revelará una profunda amargura ante los efectos del devenir temporal («Otras veces» y «Meriendo algunas tardes»). Por otra parte, el amante escéptico que cuestiona la pervivencia del sentimiento amoroso («Siempre lo que quieras») alterna con el que acude al humor para subrayar el absurdo de la exaltación pasional («Eso era amor»). Ubicado en ese entorno emocional, se encuentra el hablante afligido y desorientado por una remembranza nostálgica de la adolescencia, cuya evocación se atenúa mediante la presentación de una

grácil dureza grabada en las sensaciones imprimidas por el cuerpo de la niña («Así nunca volvió a ser»).

Por último, la autocrítica se desvela en la parodía que elabora de sí mismo para subrayar el desarraigo al que lo ha conducido el momento histórico («Mi vocación profunda»), o al descubrir al poeta de la experiencia señalado por García Martín, que camufla su autocompasión al reflejar su propia vida como un punto insignificante que se disuelve sin solución en el transcurrir de una caótica realidad («Hoy»).

#### 2.2.5. LA AMETRÍA COMO REFUERZO DEL PROSAÍSMO

El análisis rítmico que el profesor Emilio Alarcos realizaba en 1969 sobre las primeras obras de Ángel González, es, hasta la fecha, el más completo que se ha presentado sobre ese aspecto, y ha servido como orientación inicial a la mayoría de las exploraciones posteriores elaboradas por otros críticos. En su estudio, destacaba que el poeta se había liberado parcialmente de la rigidez de los esquemas de la tradición literaria; pero conservaba algunos de sus rasgos esenciales: “El apartamiento – decía – es más visible que en el ritmo propiamente dicho, en la configuración de los grupos rítmicos o constitución de las estrofas. El ritmo esencial perdura; lo que desaparece son las agrupaciones rítmicas rígidas de la estrofa tradicional” (1996: 62). Ello se debía a la pretensión de que los aspectos rítmicos y formales se amoldaran a las sustancias de contenido. Sin embargo, a pesar de ello, se podía intuir la presencia de un ritmo interno que, de forma casi constante, recordaba –como ya hemos apuntado– al proporcionado por el endecasílabo y los segmentos métricos a él asociados. Curiosamente, la propuesta formal que el autor desarrollará en su llamada segunda etapa, y con la que desvelará su pérdida de fe en la palabra poética, apuntará en una dirección muy distinta, al priorizar los esquemas sobre las experiencias que los llenarían; si bien estos moldes remitirán, no a la tradición poética, sino al ámbito de la prosa.

Ya hemos indicado que *Breves acotaciones...* apunta desde el título con el término “acotación” a un elemento de esa forma de expresión. La búsqueda de ese planteamiento parece responder a lo que Gonzalo Sobejano alude como el deseo implícito de producir un “efecto de verdad” (1987). La poesía de Ángel González es realista porque provoca con su lectura un sensación de autenticidad, conseguida gracias al recurso del prosaísmo. El poeta se sirve en sus poemas de significados y significantes propios de los textos no poéticos con los que dirige la mirada del lector al mundo auténtico donde transcurre su existencia.

Sobejano recuerda que tradicionalmente, la poesía, con su belleza, había compensado al hombre de su exposición ante la llamada prosa del mundo. Esta incitaba al individuo a moverse por la vida llevado por intereses que le impedían integrarse en ella plenamente. El arte desagraviaba al hombre de la prosa práctica regalándole de manera desinteresada placer estético; por ello, desde un punto de vista ético, la poesía ennoblecía al ser humano. Pero con la poesía moderna, se plantea la admisión de los elementos que remiten al ámbito de la prosa porque la negatividad que conllevan invitan a asumirla por lo que contienen de verdad.

La ametría que caracteriza la mayor parte de los poemas de Ángel González es absoluta en las ocho composiciones de *Breves acotaciones*. Los efectos rítmicos ofrecidos por el timbre y la cantidad han sido prácticamente anulados. Solo en un poema, «Mi vocación profunda», se aprecia un irregular uso de la rima imperfecta. Por lo demás, toda parece correr a cargo del tono y de la intensidad.

Resulta destacable el valor prosístico que se concede a la estructura poética de la estrofa. Excepto en «A veces» y «Eso era amor», todos los poemas elaboran las agrupaciones versales alrededor de sustancias unitarias de contenido, de forma que adquieren un valor próximo al del párrafo. Ilustrémoslo con algunos ejemplos.

«A veces» presenta una estructura organizada en torno a cinco elementos aparentemente conjuntados en una sola estrofa, sin embargo, el tono y la intensidad van delimitándolos con nitidez. En el primero, formado por el alejandrino inicial y dos endecasílabos, se plantea el símil que justifica su preocupación: “Escribir un poema//se parece a un orgasmo”. La pausa al final de tercer verso introduce la secuencia adversativa mediante una serie de heptasílabos y endecasílabos en la que se descubren los vanos esfuerzos del artista por doblegar la voluntad de las palabras. El corte versal con el que pone fin a esta parte apelando directamente al oyente tiene como objetivo destacar el pentasílabo resultante con el que resalta su decepción: “no pasa nada”. Los dos versos aislados del cuarto segmento estrófico se emplean para introducir la secuencia intertextual que remite a Vallejo; y una nueva pausa tras la cita, da pie al cierre del poema con un verso que subraya el tono irónico, que junto con el léxico empleado en los versos anteriores, restarán trascendencia al sentimiento de decepción.

Este valor narrativo de las estrofas es aún más visible en poemas como «Otras veces» o «Siempre lo que quieras». En el primero, el texto se organiza en tres partes para separar

conceptualmente los tres deseos expresados. En el segundo, las estrofas presentan las secuencias del consejo y de la advertencia separadas por un grupo de cuatro versos centrales que funcionan como un paréntesis en el que se alude a una felicidad no exenta de riesgos.

Otro tanto podemos reseñar en «Meriendo algunas tardes». La paradoja sintáctica aludida en los dos primeros versos se desarrolla en dos partes claramente diferenciadas a partir del tercero. El hablante identificará los efectos de tan peculiar alimento separando en dos estrofas los producidos por las tardes “de mar”, de los experimentados al ingerir las “de ciudad”.

La adopción formal de los recursos de la prosa encuentra su expresión más natural en «Eso era amor», ofreciendo un texto poético que incorpora la voz del narrador en primera persona, y un diálogo en estilo directo introducido por un verbo *dicendi*.

Acabaremos, en fin, este pequeño muestrario refiriéndonos a la estructura de la composición que cierra el libro. Recordemos que en ella el hablante aludía a una situación actual vivida entre un gran desconcierto que alcanzaba a todas sus emociones. Por ello, a pesar de las cinco estrofas que organizan externamente la reflexión, observamos que el caos percibido es tan desproporcionado, que apenas hay cohesión entre la serie de significados que lo representan. Las sensaciones oscilan sin criterio aparente: la naturaleza, el sueño, la conciencia de la existencia, la muerte... Curiosamente, ese caos, tiene un claro sentido para el sujeto: “Todo sucede ahora en un orden estricto: / los alacranes comen en mis manos, / las palomas me muerden las entrañas...”, es decir, el sentido de esa realidad absurda y contraria a toda lógica es precisamente el sinsentido que está describiendo. La única secuencia racional que insinúa es la que emplea para cerrar la composición con la imagen desplegada en la estrofa final de la visión degradada de los dos amantes perdidos en la dimensión del tiempo.

Todo lo desarrollado hasta aquí nos hace concluir que con *Breves acotaciones para una biografía*, Ángel González traduce la decepción y el desgaste emocional derivado de las experiencias reflejadas en los libros precedentes. Una reflexión extendida por distintos ámbitos en la que llama la atención el incremento de la mirada incisiva con la que el autor refiere a partir de ahora la realidad, y que no duda en dirigir hacia sí mismo al considerarse parte de la misma. La ironía se percibe con mayor agudeza amplificadas a través de múltiples formulismos lingüísticos que acentúan el tono frívolo y paródico con el que se pretende

desnudar las miserias de la vida, y donde el prosaísmo sigue ganándole terreno al lenguaje lírico convencional. Todo es considerado objeto de burla, especialmente los motivos heredados de la tradición y los tópicos transmitidos secularmente.

Los temas abordados en los poemarios anteriores siguen despertando la consideración del poeta, pero pasan a reelaborarse con un tono mucho más atrevido y burlón. En este apartado, *Breves acotaciones para una biografía* fija el foco sobre tres pilares básicos de su obra –la consideración metapoética; el rechazo de una realidad impuesta, y el espejismo de la felicidad recreado sobre el sentimiento amoroso– que dejan al descubierto la crisis de identidad del hablante que ahora, encarando lo que considera el sinsentido del devenir, continúa su proceso de disolución escondido en el multiperspectivismo, desde el que incluso llega a vislumbrar su propia existencia desde la alteridad (como sucede en «Otras veces»). El poeta afrontaba a través de los primeros escarceos experimentales la evolución creciente de su esceptismo, derivándolo hacia una amarga resignación amortiguada con el distanciamiento que ofrecía la ironía.

*Capítulo III*

## PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

## 3.1. EL ENVÉS DE LA TRAMA

El análisis que hemos ofrecido sobre *Breves acotaciones...* mostraba un libro que contiene un cierto aspecto unitario, un hilo conductor que nos permitía recibir las reflexiones del poeta bajo el disfraz de la confidencia; sin embargo, conviene dejar claro que esa idea nunca estuvo de inicio en la conciencia del autor. Ángel González no se planteaba presentar obras cuyos poemas orbitaran en torno a una idea central o previa. Según él mismo declaró, escribía poemas que, sin darse cuenta, le llevaban a escribir otros que apuntaban en la misma dirección, y cuando conseguía reunir un grupo adecuado de textos, entonces sí procuraba agruparlos dándoles un cierto sentido (PAYERAS GRAU, 1990a: 29). El hecho de estar escritos en un mismo período contribuía al desarrollo final de esa sensación de unidad. Esta manera de proceder resulta más manifiesta en *Procedimientos narrativos*, donde la relación entre las partes solo puede percibirse mediante una profunda implicación por parte del lector. No obstante, en esta obra sí que parece existir un plan anterior que afectaría a la forma de los poemas, y que puede intuirse en el título escogido para presentarlos. El poeta nos ofrece *procedimientos* –rasgo que alude a la forma de ejecución de una actividad– que son *narrativos*, con lo que se deja claro desde el inicio su posicionamiento antipoético. Por su parte, la sustancia de contenido será el complemento con el que se formatearán estas nuevas propuestas, y como venimos dejando claro desde el comienzo, ese trasfondo temático seguirá remitiendo a sus circunstancias personales.

En páginas anteriores hemos desvelado los motivos que llevaron al poeta a replantearse la nueva orientación de su propuesta lírica; la conjunción de los acontecimientos que lo condujeron a realizar ese primer viaje a México que a la postre, significaría un punto de inflexión definitivo. Si ordenamos un poco la secuencia biográfica facilitada por el propio poeta, descubrimos que los dos primeros años de la década de los setenta fueron especialmente intensos, por lo que es posible que todos los estímulos recibidos por entonces fueran el germen con el que empezaría a cristalizar su siguiente libro.

La visita que en 1970 lo llevó a México para ver a su amigo de la adolescencia Paco Ignacio Taibo, le permitió conocer al poeta y crítico exiliado, Luis Rius Azcoitia, con quien



entablará una amistad que reflejará una mutua admiración y unas señas comunes de identidad basadas en la sensación de extrañeza que producía el sentirse expulsados de su país. Ya hemos visto el alcance que esa crisis tiene en *Breves acotaciones...* Años después, cuando en 1984 el poeta conquense estuviese a punto de finalizar sus días víctima del cáncer, Ángel González lo visitaría al hospital para enseñarle el prólogo que había escrito para presentar la antología *Cuestión de amor y otros poemas*, que reuniría un nutrido número de composiciones de Luis Rius, y que iría acompañada de un excelente estudio realizado por el profesor José Paulino Ayuso. En dicho prólogo, González valoraba la pérdida intelectual que sufrió España como consecuencia del exilio; además, entendía que la generación a la que él pertenecía no se podía considerar completa sin tener en cuenta la presencia de los autores que tuvieron que abandonar el país. Entre estos, incluía a los escritores que como Rius, habían dejado su patria siendo muy niños, pero que nunca dejaron de sentir su corazón dividido y embargado por la sensación que producía el arrebató del paraíso de la infancia. Sobre su poesía destacaba el uso recurrente de un juego de luces y sombras con los que apuntaba al mundo como una mera apariencia o representación, dejando constancia de una única presencia real, la de la muerte, aceptada siempre con una actitud estoica; factores ambos muy fáciles también de intuir en la obra del asturiano (GONZÁLEZ, 1984a: 15-26).

Aquella primera estancia en el continente americano se prolongó durante tres meses, tras los cuales el poeta reveló –según hemos apuntado– que con el fin de obtener fondos para el billete de regreso, consiguió que lo invitaran para dar un par de conferencias en el estado de Nuevo México. Con aquella anécdota, motivada por la necesidad, estaba abriendo la puerta, sin saberlo, a una nueva etapa que lo llevaría poco después a un radical cambio de rumbo en la orientación de su vida personal y profesional.

La satisfacción producida por sus intervenciones propició una nueva invitación para asistir a la Universidad de Albuquerque un año después en calidad de profesor visitante, propuesta que el poeta aceptó sin vacilar porque intuía el horizonte que podría despejarse a partir de ese instante. Mientras tanto, tras regresar a España, se publicará en Las Palmas de Gran Canaria *Breves acotaciones para una biografía*, libro en el que, como ya hemos señalado, daba buena cuenta de la crisis existencial que estaba afrontando. Cabe suponer, que por entonces ya había empezado a elaborar los trece poemas que dará a conocer unos meses después en un nuevo opúsculo de veintinueve páginas bajo el título de *Procedimientos*

*narrativos*. Sin duda, su elaboración se llevó a cabo, en parte, bajo el estímulo provocado por la reciente experiencia americana.

Uno de los aspectos que siempre ha destacado la crítica sobre este libro es el abandono del personaje poético que había aparecido en sus obras anteriores. La desconfianza en la palabra que manifestaba en «Preámbulo a un silencio» alcanza ahora a su portavoz, buscando un alejamiento con el que pretende subrayar un acento más impersonal. El *yo* con el que daba cauce a sus análisis de la realidad pierde terreno en favor de un complejo sistema de perspectivas –acentuando la tendencia iniciada en *Breves acotaciones...*– tras las que se esconde para evidenciar la relatividad de cualquier enfoque. González contempló la posibilidad de llevar a cabo ese distanciamiento acudiendo al uso de un apócrifo, pero estando tan próximos los ejemplos de Machado y Celaya, le pareció más oportuno un planteamiento más experimental tras el que se puede observar su preocupación por comprender y clarificar los resortes que impulsan la creación artística. Su propuesta amplifica el uso de elementos antipoéticos para intentar poner al descubierto el reverso del fenómeno artístico, la tramoya del poema, es decir, del proceso creativo. En esa labor, empleará un lenguaje alejado de la tradición literaria que acogerá todo tipo de lugares comunes de la expresión cotidiana (feísmos, tabúes, modismos, refranes, distorsión de frases hechas, giros conversacionales, vulgarismos...) para acercarse al objetivo ya señalado de producir sensación “de verdad” con la que conseguir una mayor complicidad con el lector. El antisentimentalismo dará paso al carácter lúdico, multiplicando los juegos verbales y el contenido humorístico (tanto formal como conceptual). En algunos poemas desajustará el tono esperado ante una situación concreta con el fin de extender la mirada analítica del lector hacia otros ámbitos. La organización estructural también se alejará de los planteamientos tradicionales al construir textos que juegan con las posibilidades que ofrece la tipografía, dando un paso más en el terreno de una experimentación estrófica que buscará sus señas de identidad en la aproximación con la modalidad prosística, y –como veremos– con otros lenguajes artísticos. Sangrados especiales, disposición de los versos en columnas, uso de los paréntesis como reguladores tonales... serán técnicas que se unan a las ya empleadas en los libros anteriores para ampliar una propuesta formal que ahora implica además una mirada paródica hacia los géneros y formas literarias tradicionales.

Esa mayor tendencia hacia el prosaísmo, junto con el aumento de la carga paródica y sarcástica mantienen activada la pretensión de desacralizar el hecho poético, que no renuncia

a ser presentado bajo el disfraz del chiste. Alarcos atribuye en gran medida ese cambio a una muestra de madurez que acepta con estoicismo todo lo que conlleva el paso del tiempo: “Las circunstancias autobiográficas aceptan lo que de frívolo y de futilidad hay en la vida personal humana y hacen sobre ello una especie de reflexión humorística” (1996: 199).

En definitiva, con *Procedimientos narrativos*, la propuesta del autor no es convertirnos en sus confidentes ante una serie de reflexiones, como sucedía en *Breves acotaciones...*, sino en cómplices de su nuevo juego de perspectivas. En esa labor, manipulará los géneros y las técnicas empleando de forma complementaria las circunstancias vitales para rellenar los poemas, ocupando así ahora lo anecdótico un importante espacio desde la sombra proyectada por los procedimientos.

### 3.2. EL CONTRAPUNTO Y SU MIRADA

El proceso de experimentación descrito más arriba fluye a través de formas que en algunas ocasiones –las menos– sorprenden por una extraordinaria concisión, junto a otras en las que las técnicas narrativas se desenvuelven en poemas más complejos. Ángel González fija de inicio la mirada del lector en el procedimiento abriendo su libro con una composición que hace uso de una técnica que ya había empleado en *Áspero mundo* y en *Tratado de urbanismo*: el contrapunto. En la serie de poemas que integran el apartado de “Ciudad Uno”, utiliza un sistema de numeración referencial que sugiere una relación entre los dos poemas que comparten el mismo dígito, romano en primer lugar y arábigo a continuación, cuya lectura conjunta abre considerablemente el campo de análisis. De esa forma, cada una de las siete series ofrece la posibilidad de una triple descodificación, al permitir fijarse por separado en los dos poemas que integran la díada, y después establecer la conexión conceptual entre ambos.

El resultado que produce la tercera lectura pone de relieve un contraste que confirma, a modo de ejemplo, las sensaciones esbozadas tras la lectura aislada del primer elemento. Recordemos, por ejemplo, lo que sucedía con «IV. Zona residencial» (GONZÁLEZ, 2008a: 213). La descripción idílica de ese entorno urbano produce una cierta confusión, porque la antífrasis con la que presenta algunos de los elementos que integran el paisaje desvela la presencia de un falso hablante. El coloquialismo inicial nos pone en guardia: “Hasta un ciego podría adivinarlo”; y a continuación pasa a describir una secuencia sensorial de dudosa armonía, porque los adjetivos y las fórmulas atributivas empleadas degradan de

forma ridícula la realidad: “timbre delicado de las voces humanas”, “el júbilo de los ladridos”, “rumor armonioso de los coches”, “actitud cortés de los jardines particulares”... El procedimiento parentético con el que acentúa aún más la ironía, confirma esta percepción al presentar, por ejemplo, “militares (de alta graduación...)”, insinuando además mediante la paronomasia *in absentia* su probable filiación con la bebida; o “adolescentes (de agradable formato, encuadrados en piel de calidad insuperable)”, rebajados mediante una sarcástica cosificación...

Todo apunta al rechazo de un modelo de convivencia frío, exageradamente rígido y en el que no hay cabida para la expresión sincera de las emociones.

Por su parte, la lectura aislada de «4. Lecciones de buen amor» (*ibid.*: 215) muestra un juego similar, si bien, formalmente, introduce un nuevo elemento con el que acentúa su distanciamiento del discurso lírico mediante el uso de una nota al pie de página con la que descubre en forma de aclaración el pensamiento de los dos personajes. Comienza el poema con otra afirmación rotunda, “Se amaban”; dirigiendo nuestra mirada desde el principio hacia las actitudes de dos sujetos que se presentan como arquetipos de lo que la sociedad del momento propone como modelos del amor ideal y correcto. El paso del tiempo ha ejercido sobre ellos un deterioro que trasciende lo físico, porque los ha convertido en dos esclavos de una rutina existencial subyugada por la tiranía de un decoro social que impone la hipocresía como modelo de convivencia; pero que en el fondo saben muy bien que están interpretando un absurdo papel. La realidad, que en esta ocasión habita en sus conciencias, descubre el sinsentido de sus vidas autómatas; y eso es lo que el hablante, que se comporta como un narrador omnisciente, explica con una anotación a pie de página que deja al descubierto el profundo desprecio que se profesan.

La intersección de los dos poemas ofrece una solución amplificada, en la cual el “idílico” paisaje urbano esbozado en «IV. Zona residencial» despeja todas las dudas al suponerse habitado por individuos similares a los retratados en «4. Lecciones de buen amor».

Ya hemos apuntado que con el resto de los poemas de esta sección se conseguía un efecto similar al obligar al lector a realizar la conjunción de mensajes que inicialmente se ofrecían por separado. Pero en «La paloma» (*ibid.*: 244), uno de los textos que en ese mismo libro incluía en el apartado “Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas”, la técnica del

contrapunto se altera para ofrecer sobre una misma poesía, lecturas que no presentan el mismo grado de convergencia, sino que amplían el campo interpretativo.

Según indica en un paréntesis, su propuesta es una versión libre de la conocida habanera compuesta por Sebastián de Yradier y Salaberrí<sup>20</sup>, por lo que el lector espera al menos una emotiva canción que recree aquel sentimiento nostálgico de la añoranza de la amada a la que se le solicita una y otra vez el reencuentro definitivo a través de los mensajes que porta la paloma. Pero el único rastro de aquella canción que encuentra en la particular glosa de González son los versos con los que el compositor cerraba el estribillo, “en donde vivo yo”, y que incluso modifica ligeramente para cerrar su versión con un “en donde muero yo”. Además, el sorprendente uso que hace del estribillo desdibuja por complejo el aire melancólico de la habanera, al ser insertado en un contexto que sirve como excusa para mostrar las convicciones políticas del hablante, que ahora ve en la paloma el signo de una incierta esperanza.

El mismo proceder se puede observar en «Me falta una palabra» (*ibid.*: 19), de *Áspero mundo*, donde los recursos tipográficos distinguen dos niveles discursivos que se entrelazan para ofrecer de manera simultánea las inquietudes creativas del hablante bloqueadas por sus preocupaciones sociales. Con este enfoque, el poeta transmite la idea de que la realidad es demasiado compleja como para poder abordarla desde una sola perspectiva.

Esta última forma de estructurar el poema es la que Ángel emplea para abrir y cerrar *Procedimientos narrativos*, con dos composiciones que exigen una mirada atenta por parte del lector. Con «Empleo de la nostalgia», el hablante plantea un juego que constituye todo un alarde de perspectivismo. Desde el título, sugiere que la importancia del fondo es relevante en tanto que sirve como apoyo o complemento de un entramado formal. La nostalgia ahora no se ofrece como la plasmación de las emociones originadas por el recuerdo de dichas pérdidas, sino como un instrumento subordinado a la arquitectura de la composición.

Como sucedía en los textos que acabo de señalar, González se sirve de recursos tipográficos para proponer distintos planes de lectura. El poema se desarrolla alternando la letra redonda

---

<sup>20</sup>En el Anexo I.XIV. de este trabajo, analizaremos la importancia que el componente musical adquiere en la configuración poética del autor.

y la cursiva, a la vez que emplea tres tipos de sangrado, de forma que podemos descubrir alcances significativos diferentes en función del itinerario elegido:

#### EMPLEO DE LA NOSTALGIA

Amo el campus  
universitario,  
sin cabras,  
con muchachas  
que pax pacem  
en latín,  
que meriendan  
pas pasa pan  
con chocolate  
en griego,  
que saben lenguas vivas  
y se dejan besar  
en el crepúsculo  
(también en las rodillas)  
y usan  
la coca cola como anticonceptivo.

*Ah las flores marchitas de los libros  
de texto*

finalizando el curso

*deshojadas*

cuando la primavera

se instala

en el culto jardín del rectorado

*por manos todavía adolescentes*

y roza con sus rosas

*manchadas de bolígrafo y de tiza*

el rostro ciego del poeta

*transustanciándose en un olor agrio  
a naranjas*

Homero

*o semen...*

Todo eso será un día

materia de recuerdo y de nostalgia.

Volverá, terca, la memoria  
una vez y otra vez a estos parajes,  
lo mismo que una abeja da vueltas al perfume  
de una flor ya arrancada:

inútilmente.

*Pero esa luz no se extinguirá nunca:*

*llamas que aún no consumen,*

...ningún presentimiento

puede quebrar las risas

*que iluminan*

*las rosas y los cuerpos*

y cuando el llanto llegue

*como un halo*

los escombros

la descomposición

*que los preserva entre las sombras*

*puros*

no prevalecerán

serán más ruina

*absortos en sí mismos*

y solo erguidos quedarán intactos

todavía más brillantes

*ignorantes de sí*

esos gestos de amor...

*sin ver más nada (ibid.:269).*

La primera parte, centrada en letra redonda, descubre la postura de un falso hablante que presenta de forma irónica, mediante una caótica mezcla de conceptos, las impresiones que recibe al caminar por un apacible entorno universitario. El lector se ve obligado a deshacer y a rehacer las asociaciones que propone el poeta para vislumbrar el verdadero alcance de las mismas. Estas agrupaciones verbales, a veces ilógicas o imposibles, dejan al descubierto la incoherencia del mundo que intentan reflejar. Así, el primer verso, “Amo el campus” parece apuntar con el anglicismo heredado del latín directamente al ámbito universitario reseñado en el siguiente verso; pero la insólita alusión a los mamíferos rumiantes introduce de forma aparentemente absurda un juego de relaciones que desliza dos discursos inconexos. Por un

lado, se insinuaría la sensación que experimenta el hablante al pasear entre jóvenes universitarias que cómodamente sentadas en el verde del campus, meriendan distraídas y se muestran receptivas al disfrute de un despreocupado placer sexual, para a continuación lamentar que lo que contempla en ese instante de gozo, en el futuro será un recuerdo con el que la nostalgia atormentará a la memoria. Por otra parte, tenemos la secuencia que alude a la ausencia de animales que enturbiarían el ambiente de paz (“pax”) con su pacer (acción insinuada mediante el parónimo “pacem”). Con la fusión de los dos discursos, la escena se degrada de forma humorística, relativizando la importancia concedida al estudio y al conocimiento de las lenguas “muertas” insinuados en los términos declinados en latín y en griego, cuyo interés se muestra desplazado por el que despiertan las “lenguas vivas”, con posibilidades expresivas que se desarrollan en el ámbito erótico, graciosamente insinuado mediante la anfibología conseguida con una variedad de paronomasia de inclusión *in absentia* al decir que “*se dejan besar/ en el crepúsculo/ (también en las rodillas)*”.

El contraste entre la observación del presente y la intuición del futuro se realza, como estamos comprobando, con la presencia de un buen número de recursos expresivos en la primera parte que iluminan esa despreocupación. El apartado que alude al futuro y al deterioro emocional como consecuencia de la nostalgia resulta más equilibrado. El poeta echará mano de una vieja comparación ya utilizada anteriormente para aludir a la desorientación que experimentará por culpa del recuerdo. Si en el poema de *Breves acotaciones...* «Así nunca volvió a ser», el hablante se sentía desconcertado en su pensamiento “lo mismo que una hormiga que no sabe salir/ de la rama de un árbol en el que se ha perdido”, ahora intuye que “Volverá terca la memoria/ una y otra vez a estos parajes,/ lo mismo que una abeja/ da vueltas al perfume/ de una flor ya arrancada”.

Leída únicamente esta parte del poema, el lector podría tener la sensación de encontrarse ante una composición que usa tonos y recursos diferentes para acomodar sensaciones anímicas opuestas. Pero el discurso se complica notablemente cuando entre las dos partes descritas se insertan otras dos que a su vez aparecen yuxtapuestas, y que lo prolongan más allá de lo que indicaba el segundo momento de la reflexión. Estos nuevos elementos se distinguen entre sí por el sangrado y el tipo de letra. El primero, con letra redonda, se alinea a la izquierda. Aislado del resto del discurso, incorpora dos cláusulas temporales: una más reciente, ajustada al momento final de un año académico con el que se da la bienvenida a la



primavera; y la otra en forma de prolepsis con la que se insinúa la pervivencia de esas emociones positivas por encima de cualquier agresión provocada por la nostalgia.

El segundo elemento, presentado en letra cursiva y sangrado a la derecha, despliega una lúdica visión de ciertas actitudes asociadas al proceso inicial del enamoramiento (como el juego de deshojar una margarita insinuado en los tres versos iniciales de la secuencia) junto con una versión del *ignis amoris* con la que afirma que la llama del amor no se apagará nunca, porque ese sentimiento es ajeno a los efectos del devenir temporal. Así, la realidad concreta que genera la pasión se convertirá en una luz imperecedera que salvaguardará los recuerdos.

Cada uno de estos fragmentos, considerados de forma aislada, proporcionan enfoques diferentes condicionados por la variedad de tonos que el hablante ha ido utilizando. Pero si hacemos la lectura continuada de toda la composición, el contraste que se percibe resulta más acentuado, al desvelar un sujeto poético que, si bien parece disfrutar con todos los estímulos que generan placer en el presente, por otra parte, se muestra resignado al tener que aceptar en el futuro el recuerdo de todo lo experimentado como el único triunfo que se conservará para combatir la evidencia de lo que ya serán “escombros” y “desolación”.

### 3.2.1. LA REPRESENTACIÓN ECFRÁSTICA

Un juego similar es el que propone con la estructura del segundo fragmento del poema que cierra el libro, «Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández», subtítulo “Fin del último acto”, que constituye junto con el primero, “Alborada”, un nuevo ejercicio de configuración ecfástica.

La asunción de la pérdida de confianza en la capacidad de la palabra para incidir en la realidad, conllevó la necesidad de encontrar posibles alternativas que contribuyeran a una mejor concreción del pensamiento. En ese sentido, el apoyo procedente de otras disciplinas artísticas, como la pintura o la música, ya tanteado en sus primeros libros, se presenta como complemento ideal para la elaboración de imágenes que amplíen el valor simbólico de su propuesta verbal. El campo de la ékfrasis abre todo un complejo sistema de sugerencias que enriquecen la lectura al obligar al lector a tener en cuenta distintas fuentes de información.

Sobre esta cuestión se han escrito recientemente interesantes trabajos que han considerado la presencia de la representación ecfástica en la obra de Ángel González. Luis F. García

Martínez (2011), después de hacer un breve repaso sobre la evolución del concepto a través de la historia, se centra en la intertextualidad que algunas composiciones del poeta mantienen con obras pictóricas o escultóricas. En el caso del asturiano, señala que no se limita al uso de la recreación ecrástica clásica, es decir, la que fijándose en una fuente original elabora una representación verbal de la misma; sino que se encuentran ejemplos en donde el procedimiento evoluciona para extender el alcance significativo de una propuesta intelectual propia. La fuente pictórica original se convertiría en un apoyo simbólico de la obra ecrástica, obligando al lector a llevar a cabo una doble descodificación, algo que, por ejemplo, ya hemos visto que sucedía en «Danae». Con frecuencia, en la obra de Ángel González, el poeta es el artífice de la supuesta fuente original, sobre la que vierte todo su contenido ideológico. Como muestra de esto último, García Martínez destaca textos como el conocido «Mensaje a las estatuas», donde los modelos representados se encuentran en el universo imaginativo del poeta. Sin embargo, en otros casos, no existe una obra concreta -ni propia, ni ajena-, de la que parte la reflexión; sino que, como sucede con las «Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández», el poeta, conocedor del conjunto de la obra del pintor, se deja “impresionar” -y empleo el sentido artístico del verbo- por los estímulos que proceden de una contemplación global. Los dos textos que componen el poema fueron publicados por primera vez en 1971 junto a una colección de seis litografías de Hernández que llevaban por título *Ópera*. Ángel González había conocido al pintor unos años antes en Tánger, gracias a Emilio Sanz de Soto, historiador y crítico de cine que llegó a colaborar con Buñuel y con Carlos Saura, y cuyos contactos con el surrealismo resultaron determinantes en la posterior evolución de José Hernández. El impacto de su obra en la percepción de Ángel fue profundo, hasta el punto de llegar a manifestar que Hernández era el mejor pintor del momento. No es extraño, por lo tanto, que dos de los textos más elaborados de *Procedimientos narrativos* encuentren su referente en las obras del artista tangerino.

Con la expresión “palabras desprendidas de pinturas”, el poeta crea un vínculo entre los dos códigos estéticos, dando a entender que su propuesta verbal no es más que un elemento desligado de un contexto heterogéneo del que ha sido destrabado. Detengámonos en el análisis del fragmento “Fin del último acto”:

Qué grandioso final  
                                   la ópera acaba  
 se desploma

*una ovación*  
parte de la tarima  
*estalla contra el muro*  
rasgando los papeles decorados  
*el telón no desciende*  
se abre, crece  
*casi visible un grito*  
una grieta  
*del último cantante*  
(lagarto de ceniza  
*permanece un momento*  
hormiguero de polvo  
*en la resplandeciente*  
araña  
*cristalina*  
invasora  
*nada*  
que llega a todas partes  
*deslizándose al fin*  
con sus flexibles patas  
*por la partida cúpula*  
desde la oscuridad más inquietante  
*a otra nada más amplia*  
la del cielo)  
*donde se desvanece para siempre.*  
Imprevista tristeza se desprende del techo,  
manchando levemente  
trajes, mármoles, flores, frentes, sombras.  
Ya nada es como antes.  
Ningún cuerpo regresa  
a su ser verdadero.  
Los ojos  
no reconocen lo que buscan.  
El hueco (que fue piedra  
(la piedra que fue carne (((la carne  
que fue grito (((el grito que fue  
¿amor, miedo, esperanza?))))))

se agranda, se deforma,  
estalla en mil pedazos de vacío  
que golpean los rostros ya impasibles.

Frases voladas de unos labios mustios,  
ecos de diálogos banales,  
vagan por el vestíbulo desierto  
como semillas secas suspensas en el aire

– *¿Dónde está la salida?*

– *Aún falta mucho para ayer.*

– *Perdone.*

– *Pero el frío prosigue.*

– *No, no es nada.*

como el humo dormido de una hoguera extinguida,  
que la brisa implacable deshace bruscamente (*ibid.*: 284).

Observamos de nuevo -al igual que sucedía en «Empleo de la nostalgia»- cómo los tres discursos deslizados en el complejo entramado formal reproducen finalmente la sensación de confusión que embarga a todos los personajes. El uso del contrapunto; de la modulación tonal mediante una curiosa propuesta de la técnica parentética, y finalmente, del estilo directo, subrayan de forma considerable la modalidad narrativa del poema. El lector, cómplice en el proceso de reconstrucción, tras llevar a cabo la superposición de los tres planos, se ve igualmente atrapado por ese desconcierto, desde el que intuye la circunstancia señalada. Mary Makris, en un excelente análisis de los dos fragmentos que configuran el poema «Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández», considera que en ellos, González lleva a cabo un ejercicio de recreación ecfrástica apoyándose en la técnica del *collage*, al emplear distintas texturas verbales en la creación de textos que surgen a partir de la experiencia de la contemplación visual de otro código estético. Makris establece un paralelismo entre la diversidad material del *collage* plástico, con la variedad tipográfica, tonal y sensorial que el poeta superpone en los dos fragmentos. Esta idea cobraría fuerza al considerar la intención ya apuntada más arriba sobre la asociación establecida desde el título entre el material verbal y el contexto plástico del que ha sido desprendido. Con este planteamiento, la obra encerraría además un trasfondo metapoético al proporcionar al autor

un vehículo de reflexión sobre el potencial que otras manifestaciones artísticas encierran para motivar su propia poesía (MAKRIS, 1993).

Veamos cómo se muestran estos conceptos. La secuencia encubierta tras los versos sangrados a la izquierda parece indicar el derrumbe de un escenario, originando primero una grieta que se extiende por todo el teatro, y después un hueco imposible que lo hace desaparecer. El estrépito generado solo permite percibir murmullos suspendidos por el aire que parecen vagar por un vestíbulo vacío. En esta parte, una atmósfera de irrealidad se recrea a través de la descripción simbólica de la grieta de la que irrumpe una araña capaz de abarcarlo todo con sus patas; pero el hablante, que no quiere defraudar la fidelidad de su lector, alumbra esa confusión con las primeras pistas: la araña procede de la oscuridad más inquietante, “la del cielo”. Después, la descripción del hueco generado, pese a la degradada secuencia utilizada para su representación, aporta los elementos necesarios para que la mirada se dirija en la dirección adecuada. El receptor intuye que el inmovilismo, el miedo o la resignación cubrían antes un espacio que ahora queda libre, pero que no se sabe muy bien qué hacer con él.

Por su parte, la serie alineada a la derecha en letra cursiva, considerada de manera aislada, desarrolla la ovación con la que el público celebra el fin de la función, despidiendo a los personajes que la han protagonizado. El carácter irónico de este fragmento se descubre cuando se realiza la superposición de los dos elementos. Entonces el lector asiste al derrumbe de un escenario durante una representación, con lo cual, esta se interrumpe de forma inesperada provocando el desconcierto entre los asistentes, que no pueden asimilar lo que están contemplando, y apenas reaccionan para poder encontrar la salida. El diálogo insertado al final desvela, a pesar de la aparente incoherencia, el alcance real de un suceso que esconde la alegoría del fin de la dictadura. Expresiones como “Aún falta mucho para ayer” y “Pero el frío prosigue” que se escuchan en ese murmullo indefinido de “diálogos banales” parecen indicar que el camino para recuperar la identidad robada será muy largo. Ahora, los protagonistas han perdido la corporeidad. La secuencia parentética a la que hacíamos referencia, mediante una original modulación tonal, ha ido mostrando ese proceso de degradación que ha convertido la piedra en carne; después en grito, y por último, en miedo o esperanza. Por otro lado, este peculiar uso reiterativo de la aclaración que va abriendo incisos que incluyen a su vez otros incisos para integrarse finalmente en un complejo complemento que apunta directamente al sustantivo “hueco”, cumple además una

función visual pues, como dice Makris, “Playing with free associations, the reader quickly identifies the parentheses with the sound waves produced not only by the shout mentioned in this stanza but also by the singer’s final notes and the audience’s applause in the previous one”<sup>21</sup> (1993: 166), de esa forma, González consigue que las sensaciones auditivas tengan en el poema una presencia física explotando las posibilidades connotativas de los elementos tipográficos, acortando con ese juego las distancias entre las distintas artes plásticas. En la última estrofa, la incidencia en los aspectos sonoros -“frases voladas de unos labios mustios,/ ecos de diálogos banales/ vagan por el vestíbulo...”- realza el ambiente fantasmagórico que finalmente nos permite vislumbrar el alcance de la imagen con la que se cierra la composición: “como el humo dormido de una hoguera extinguida”. Makris apunta que con esta lectura convencional, el texto transmite una confusa serie de cambios temporales y espaciales que dificultan la captación del alcance del discurso en su totalidad a causa del efecto producido por la técnica del *collage*, que se acentúa mediante la alteración del ritmo tradicional al emplear una técnica similar a la de los escritores futuristas, consistente en la eliminación de los signos de puntuación, con lo que el estilo emanaría un dinamismo acorde a la situación reproducida (1993: 163-164), es decir, que al leer el poema de forma ordenada, toda esa superposición de perspectivas enfatizaría el carácter surrealista de las imágenes acomodando el discurso a la sensación de confusión a través del “*collage verbal*”.

Este poema viene a revisar, o si se prefiere, a complementar, lo que el autor ya señalaba en un texto anterior en el que jugaba igualmente con el *vita-theatrum*, y con el que mantiene conexiones más que evidentes. En «Entreacto», del libro *Sin esperanza...*, el hablante se escondía tras la máscara de un crítico teatral que valoraba en el descanso de una representación la acción representada hasta el momento. En esta ocasión, el discurso se presentaba sin alteraciones estructurales, para ir comentando la tensión acumulada en las primeras escenas que dejaban al descubierto el carácter dramático de la trama con el que se generaba una sensación de incertidumbre. Con una disertación más racional que la empleada en “Fin del último acto”, el hablante crítico también daba pistas al lector sobre el alcance político de su análisis, fingiendo conocer como espectador “el móvil/ de la traición y el nombre/ de quien la hizo”, denunciando la hipocresía de quienes lo consintieron, ahora interpretados por actores que reflejan el temor ante “el rigor del destino/ poniendo/

---

<sup>21</sup> “Jugando con las asociaciones libres, el lector asocia rápidamente los paréntesis a las ondas sonoras producidas no solo por el grito mencionado en esta estrofa, sino también por las últimas notas del cantante y el aplauso del público en la anterior”.

demasiado calor en sus exuberantes/ ademanes, demasiado carmín en sus sonrisas/ falsas/ con lo que –es evidente– disimulan/ su cobardía”.

Apreciamos que Ángel González aborda un mismo motivo empleando dos técnicas diferentes. La crítica a la dictadura franquista depositaba un sedimento de incertidumbre en el poema de *Sin esperanza...* que se convierte en confusión en el fragmento de *Procedimientos narrativos*; y esa reorientación interpretativa se afianza en gran medida gracias al empleo de una propuesta estructural más libre y desordenada que acomoda unos contenidos moldeados con una mayor carga irónica que desencorseta la expresión, permitiendo un acercamiento a propuestas irracionales. Con ello, el autor parece indicar que solo mediante construcciones verbales complejas, es posible intentar interpretar el alcance de una realidad oscura.

Veamos ahora cómo discurre la representación ecfástica en el primer fragmento del poema:

1.–Alborada

Un gallo canta piedras:  
amanece.

(Luna delgada, pálida, traslúcida,  
con el cielo se funde, inmóvil, yerta.)

Contra las tejas,  
contra los cristales,  
un gallo canta sangre.

(El viento  
zarandea a los árboles dormidos.)

Canta crestas un gallo,  
canta agallas,  
escupe mollejas contra el cielo.

(Por las laderas ruedan frutas verdes  
precipitadas hacia los barrancos.)

Golpeando las puertas, las ventanas,  
el gallo con su canto insiste, advierte.

(Los buitres en lo alto de las rocas  
desentumecen sus enormes alas.)

Un gallo pone un surtidor de fuego  
en el límite blanco de la noche.

Nada más puede hacer: grita, amenaza.

Anuncia que la tregua ha terminado (GONZÁLEZ, 2008a: 283).

Aunque, como apuntaba más arriba, no hay un referente directo para el poema, “Alborada” parece evocar una de las litografías de la serie *Ópera*, concretamente, una en la que José Hernández plasma una figura con cabeza de gallo, que está sentada tocando el piano mientras otras imágenes extrañas forman un semicírculo en la parte superior en actitud de abandonar la escena por la izquierda. Según Mary Mackris, “Some of the objects that appear in the artist’s print may well be the stones and gizzards spewed forth in the rooster’s song, as described by the poetic text’s speaker”<sup>22</sup> (1993: 159); sin embargo, aun aceptando esta interpretación como posible, la propia naturaleza del código surrealista no permite establecer la asociación más allá del terreno hipotético. De lo que no parece haber duda es de la manipulación que el poeta realiza con su discurso para amoldarlo al concepto de irracionalidad que sugieren las imágenes pictóricas.

González juega con las posibilidades de la connotación desde el título que escoge para el fragmento, “Alborada”, al descubrir en la primera estrofa la dilogía que nos invita a pensar en una composición poética destinada a ser interpretada al rayar el día, a la par que nos sitúa desde el segundo verso en ese tramo temporal. ¿Asistimos a la representación de una peculiar “canción”; a un amanecer concreto, o a ambas cosas a la vez? El carácter sinestésico se plasma con absoluta eficacia con tan solo dos versos. El hablante estimula de forma inmediata el sentido visual y el auditivo del lector para facilitar su complicidad en la contemplación del complejo mundo onírico al que intenta llevarle.

---

<sup>22</sup>“Algunos de los objetos que aparecen en el grabado del artista bien podrían ser las piedras y mollejas escupidas en la canción del gallo como las describe la voz del texto poético”.



En el desarrollo de esta breve secuencia -breve en cuanto a la acción desencadenada-, el poeta emplea una vez más distintos niveles discursivos identificables por su disposición en el poema. La técnica parentética es ahora la encargada de sugerir las diferentes lecturas alternativas. La lectura continuada de las estrofas que no contienen paréntesis descubre la imagen estática del gallo, cuyo canto pone fin a la noche y a la tregua insinuada en el último verso. Hasta ese momento final en el que se descubre la amenaza de una tragedia, el lector ha ido incrementando gradualmente su turbación con la descripción que el sujeto poético hace de la canción. El sonido parece arremeter de forma violenta contra un entorno dormido. De nuevo la sinestesia conlleva un mensaje de alarma, de advertencia contra el inminente peligro, a través de inquietantes y violentas evocaciones (“canta sangre”, “canta crestas”, “canta agallas”, “escupe sus mollejas”, “pone un surtidor de fuego/ en el límite blanco de la noche”) que culminan con una “amenaza”. De esa forma, mediante el valor paronomástico de los verbos “amanece” y “amenaza”, se insinúa un nuevo paréntesis, no gráfico, sino temático que comprendería todo el texto, y que subrayaría los aspectos sonoros y visuales plasmados en la composición con los que se ha recreado la sensación de violencia.

Si aislamos ahora las estrofas entre paréntesis, encontramos un discurso más dinámico, focalizado sobre diversos aspectos de una naturaleza que, por momentos, aumenta en el lector la sensación de inquietud. Cuando integramos estos versos en la lectura convencional de toda la secuencia, percibimos con mayor claridad que todas esas aclaraciones se tiñen de negatividad, y que gracias a ellas, intuimos la cercanía de la amenaza de la muerte. El supuesto cuadro representado queda delimitado espacialmente sobre la piedra-lienzo -tal vez insinuada en “el límite blanco de la noche”- por inquietantes signos visuales (la luna parece un cadáver; las frutas se precipitan hacia los barrancos; los buitres desentumecen las alas) y sonoros (el viento agrade a los árboles). Esta amalgama de elementos es la que Makris tiene en cuenta cuando considera que la técnica empleada por González recuerda a la que se utiliza en un *collage*, con la que establece un nivel mimético en el que se confunden los recursos de la representación pictórica, lingüística y textual.

Por último, llama la atención la forma con la que el poeta marca el ritmo de estas secuencias aclaratorias. Todas terminan con una pausa final con la que parece querer aislar el discurso reflexivo, de la acción que se está desarrollando. Así se podrían diferenciar dos hablantes, o si se prefiere, dos modulaciones en la voz de un único hablante. Con una de ellas, seguimos a un sujeto que nos sitúa en el momento presente, en el instante en el que podemos escuchar

el trágico canto del gallo. El léxico de esta voz es directo, agresivo, violento, acorde al mensaje que se debe interpretar en su sonido. Sin embargo, el segundo hablante nos lleva a considerar el futuro inminente, haciendo uso de imágenes que, si bien no resultan tan explícitas como las que describían el canto, sí que provocan mayor inquietud al insinuar en todas ellas la presencia de la muerte.

¿Cuál sería el punto de encuentro entre los dos fragmentos “desprendidos” de las pinturas de José Hernández? Ya hemos señalado que en ambos casos nos encontramos con un ejercicio de recreación ecfrástica, que si bien no sigue el referente de un cuadro concreto, sí que se deja influir por un estilo de composición pictórica, que finalmente se refleja, entre otros aspectos, en la inquietud que generan las palabras en el ánimo del lector; una inquietud que amplifica o complementa la que se puede experimentar con la contemplación de los cuadros. Otro tanto sucede en el espacio sensorial, donde ya hemos visto la importancia que, tanto en “Alborada” como en “Fin del último acto”, adquieren las imágenes sonoras como auténticos generadores de la sensación de desasosiego. Por otro lado, también es posible establecer una relación en el ámbito formal, pues los dos fragmentos se sirven de la yuxtaposición de distintos discursos mediante el empleo de manipulaciones tipográficas o textuales, y del uso del versículo como principal difusor del ritmo.

Quedaría por observar hasta qué punto se daría igualmente una conexión semántica entre las dos partes del poema. Para Makris, los fragmentos tendrían una temática diferente (1993: 168), y estarían relacionados principalmente a través del similar empleo de los procedimientos ya apuntados. Sin embargo, considero que se puede establecer una razonable conexión semasiológica entre los dos episodios si una vez más consideramos las circunstancias vitales del poeta. En primer lugar, las dos propuestas de González parecen delimitar un proceso temporal. En “Alborada”, el fin de la noche preludia con el canto del gallo la prolongación de una tragedia, explícitamente anunciada mediante la palabra “tregua”. La guerra es por lo tanto el escenario final sugerido en la recreación espacio-sensorial con todos los símbolos precedentes. Por otro lado, “Fin del último acto” nos situaba ante el derrumbe de un teatro justo cuando la representación estaba a punto de terminar. Más arriba señalábamos el alcance político del texto, mencionando la confusión entre el público generada por la incertidumbre del futuro tras la muerte del dictador. Consideremos ahora la naturaleza del estilo contemplado en las litografías que sirven como guías para la propuesta ecfrástica de Ángel González. El automatismo psíquico motiva la

expresión que intenta explicar el funcionamiento real del pensamiento, que opera al margen de toda vigilancia impuesta por la razón. Sin ataduras, el lenguaje juega con la libre asociación de ideas que con frecuencia remiten al subconsciente, para resolver los principales problemas de la vida (BRETON, 1974). Alineado en sus fragmentos con el código surrealista, González rescata con este nuevo juego dos ideas que remiten a su universo ideológico; y las dos preocupaciones, ahora liberadas y unidas en el tiempo gracias a esta técnica, apuntan directamente al mismo objetivo; porque es aquí donde el lector puede intuir que la guerra que se reiniciará con el fin de la tregua en “Alborada” fue desencadenada por el mismo personaje que genera la confusión en “Fin del último acto”.

En resumen, los dos textos de «Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández» constituyen un audaz ejemplo de cómo el procedimiento vierte la materia del contenido a través de moldes cada vez más complejos y exigentes con la actitud del lector, que se ve obligado a involucrarse en la reconstrucción formal de los fragmentos para configurar los símbolos a través de los que podrá captar los múltiples mensajes que se desprenden del resultado final. En ese trabajo, el receptor percibe informaciones que dirigen su mirada no solo hacia el alcance político de los versos, sino hacia las posibilidades expresivas derivadas de la fusión entre las técnicas empleadas en los diferentes códigos artísticos; con lo cual se amplía el abanico interpretativo que permite contemplar la realidad.

### 3.3. LOS ESQUEMAS DEL TIEMPO Y DE LA MUERTE

La madurez convierte de manera obvia estos dos motivos en el foco principal del análisis de la existencia. Ángel González dejará clara constancia de ello en sus últimas obras, especialmente a partir de *Deixis en fantasma*, libro con el que, como veremos, inicia el giro final que adoptará su poesía.

Ya hemos comprobado que siempre han estado presentes en la obra del autor marcando el ritmo de una vida insatisfecha, frecuentemente asaltada por los recuerdos de un pasado irrecuperable. Lo acabamos de ver en el primer poema de *Procedimientos narrativos*, y en la misma dirección apunta «Del campo o de la mar» (*ibid.*: 271), siguiente composición del libro. En esta ocasión, el tema de la nostalgia se emplea para dar forma a un texto que bajo una única línea discursiva propone dos niveles de lectura distintos, pero íntimamente ligados por compartir el mismo alcance político. Para empezar, desde el comienzo del poema se evoca la dicotomía ya analizada del contraste entre el entorno urbano y el ámbito

natural –aquí representado por el campo y el mar – cuando el texto se inicia con el anuncio de una huida. Una vez en el destino, emplea el ya aludido método de acotación temporal de los días para dejar constancia del desasosiego: la rutina –escondida tras la alusión al mito de Prometeo al representarse a sí mismos como prisioneros de un devenir temporal que planea sobre sus cabezas– sigue apuntando a las mañanas (“no sabíamos qué hacer”); por las tardes invadía la angustia, combatida a duras penas por la falsa y efímera evasión que proporcionaban los deseos de placer carnal, el alcohol y la música procedente de otra realidad. Ciertamente, el *jazz* de Thelonius Monk; el *rock* de Bob Dylan –más identificado en el mismo poema con el ambiente nocturno–, incluso las piezas de Vivaldi, eran propuestas muy alejadas de las que en aquella época estaban bien vistas por el régimen. Y finalmente, la noche los expulsaba violentamente de sus refugios “impulsados por algo parecido al miedo” en busca de otros rostros, conscientes de que era una fuga estéril, inútil, porque el cobijo encontrado era efímero y circunstancial: “sonreír, hablar incluso,/ besar, amar, nada nos salvaría”. La realidad esperaba con toda su extensión trágica al final del período de evasión, y el hablante, consciente de su situación, no esconde una sensación de derrota y de trágica resignación al tener que aceptar el desolado paisaje que se descubre cuando los ojos tienen que acostumbrarse de nuevo a la visión de las ruinas, imagen recurrente en el poeta para mostrar la situación degradada del país (recuérdese la devastadora sensación que producía el derrumbe del escenario en “Fin del último acto”). El poema se cierra haciendo uso del ya conocido acotador temporal de las estaciones, poniendo de nuevo de relieve el matiz nocivo con el que se tiñe un otoño que “oxidaba la ciudad y sus parques” para lamentar el final del verano.

El recuerdo se ordena en esta ocasión de forma coherente para ir desvelando una sensación de nostalgia dramática, no de un bien perdido, sino de un pasado doloroso. Si en el nivel de lectura que acabamos de comentar, el texto remite a la sensación de angustia evocada por el momento en el que el final de un período vacacional obligaba a tomar contacto con una dolorosa realidad de la que el hablante había escapado temporalmente, algunas claves lingüísticas permiten extender el alcance de esa preocupación a un ámbito mayor. Verbos como “huir” y “dispersarse” motivados por los sustantivos “desolación” y “sufrimiento” con los que se señala “la ciudad desierta y calcinada” parecen ampliar su perímetro de acción más allá del referente puramente estival. La escapada con los “enseres” necesarios para poder vivir en otro lugar invitan a pensar en una ausencia más prolongada, con lo que el malestar provocado por la dramática realidad podría apuntar al experimentado por cualquier

individuo que hubiera tenido la ocasión de abandonar el país, y que, perdida toda esperanza de cambio, comprobara en el momento de su regreso la pervivencia de la ruina.

El carácter narrativo se refuerza con el empleo de incisos que modulan el tono y realzan los matices expresivos de negatividad. Ahora se prioriza la forma en la que se dejará transcurrir la emoción. La modalidad aclaratoria, propia del discurso en prosa, desplazará a la sugerencia lírica para matizar los sentimientos. El primer paréntesis se inserta para introducir una nota de alivio pasajero: “(Dejamos atrás la desolación, el sufrimiento,/ la ciudad desierta y calcinada.)”; pero a partir de ahí, el resto de los incisos enfatizarán severamente los aspectos aludidos, y así, el tiempo planeará sobre sus cabezas “—tenaz y lento como un buitre—”; o serán acosados por ritmos y canciones “que cruzan el pecho como un látigo”. En definitiva, el sentimiento elegíaco producido por la circunstancia ha servido como recurso para que el autor siga empleando un código propio con el que plasmar sus propuestas antipoéticas.

### 3.3.1. LA REPRESENTACIÓN ECFRÁSTICA MUSICAL

Ya hemos indicado que la representación ecfástica puede tener como referente una creación que procede de cualquier ámbito artístico. En el caso de «Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández», el entorno aludido era el pictórico; en «Mensaje a las estatuas» nos situábamos ante el proceso de recreación de una “indeterminada” obra escultórica. Veamos ahora cómo Ángel González opera en otro de sus campos predilectos: el musical.

Ese aspecto ha sido desarrollado en un reciente estudio de Almudena del Olmo Iturriarte (2012) centrado en el análisis de las relaciones que la obra de González mantiene con la música; y aunque ya ha quedado dicho que el motivo musical será tratado específicamente en un apartado posterior, procede ahora ir anticipando algunos rasgos del procedimiento ecfástico presentes en el poema «Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural» (GONZÁLEZ, 2008a: 275), completando así el detallado comentario que hizo Torres Nebrera (1999: 277-285) sobre el mismo.

La reflexión que el hablante plantea sobre la muerte, evocada por una pieza musical, se articula en torno a una elaborada composición repleta de recursos expresivos a los que se subordina desde el título. El desplazamiento de las unidades léxicas propuesto por el hipérbaton con el que este se ha elaborado insinúa el libre transcurrir de las emociones al

compás de los sonidos. La riqueza sensorial viene determinada por amplificadores fónicos, léxicos y semánticos, con los que se persigue la intuición de los instrumentos. El símil con el reino animal está en la base de la conceptualización de cuatro de ellos, creando imágenes que se desplazan unas a otras para ir configurando la secuencia de la ejecución de una melodía fúnebre. El primer violín canta “igual que un ruiseñor”, dice en la primera estrofa, y en la siguiente, parte de otra cláusula comparativa para, mediante un equívoco lingüístico, aludir al segundo instrumento: “Como una mariposa/ la viola apenas viola/ el reposo en el aire”. El juego verbal de la tercera estrofa presenta de forma ingeniosa dos nuevos elementos musicales en un mismo verso al emplear el recurso de la dilogía tan particular que supone la paronomasia *in absentia*: “Cruza otro violín a ras del cello/ semejante a un lagarto/ que entre dos manchas verdes/ deja solo el recuerdo de la luz de su cola” dice, mientras el contenido fónico del término “cello” reconstruye en el lector el significante “cielo” para completar la imagen.

Con la aparición del quinto instrumento, al comienzo de la cuarta estrofa, la composición aumenta en dramatismo. El símil cede su lugar a la metáfora, con lo que se consigue una mayor identificación entre los términos relacionados, y con ello una mayor presencia emocional del hablante que terminará formando parte de la escena. La caja de resonancia y el bastidor del piano de cola se perciben como un féretro abierto de cuyo interior proceden los sonidos que estremecen el sentir de los asistentes. Por otra parte, los arcos de los instrumentos dibujan sobre las cuerdas símbolos religiosos asociados al dolor; y por fin, el hablante se dirige a un enlutado pianista, intérprete de la fúnebre secuencia, para a través de una expresión hecha, hacerle llegar sus condolencias.

Todas las imágenes diseñadas para desarrollar este poema buscan alcanzar una profunda carga sensorial, tanto visual como auditiva, que contribuya a transmitir el devastador efecto que la música puede diseminar en la sensibilidad del poeta cuando aquella se percibe como una representación de la muerte.

### 3.4. LA PARODIA LITERARIA

La mirada crítica del poeta deja al descubierto la integridad de su propuesta desacralizadora cuando alcanza a la revisión y al cuestionamiento de la tradición artística. Estilos, técnicas narrativas y géneros literarios no se libran del alcance de un examen con el que parece estar denunciando la capacidad del lenguaje para moldear el pensamiento, la violencia que ejerce

sobre el individuo con el despliegue verbal de las convenciones manipuladoras. Martha Lafollette Miller (1987: 113-126) apunta el efecto de entropía que el aumento de la ironía en la segunda etapa del poeta produce en el alcance semántico de los términos empleados. Las palabras se asocian en combinaciones que sugieren diferentes interpretaciones, produciendo un exceso informativo que provoca incertidumbre en el receptor, que tendrá que considerar además factores extralingüísticos para poder intuir las claves del juego que se le está planteando. Miller plantea la posibilidad de que esta reorientación de la poesía de González, que progresa a veces hasta el chiste o el absurdo, esté alineada con el cambio que por entonces se estaba produciendo en el panorama intelectual y artístico, que llevaba a los artistas a superar el concepto de *modernidad* haciéndolo evolucionar hacia una nueva propuesta de *posmodernidad*. El desconcierto que producía el futuro incierto de la humanidad al constatar tanto la incapacidad como la tiranía que mostraban los ostentadores del poder; y el no tener respuesta ante el despropósito impuesto sin posibilidad de reconsideración, hacía que los artistas se quedaran “en blanco” sin un lenguaje que pudiera expresar ese sentimiento, y sin imaginación para concebir ese oscuro destino. La primera reacción contra ese dilema moral fue la búsqueda de una alteración en el juego verbal. Miller cita a Carlos Bousoño, quien se refirió a este cambio señalando lo que él denominó “crisis de la razón racionalista”, caracterizada por la pérdida de la fe en las instituciones, los convencionalismos y el propio lenguaje (*ibid.*: 115). A partir de ese momento, el carácter ficticio del arte será un tema estético que se opondrá a la personificación del poder representada por el lenguaje racional. Algunas propuestas posmodernas se traducirán en el desarrollo de planteamientos artísticos que “simulan” desaparecer, ser indistinguibles de la vida real. Otras manifestaciones se basarán en planteamientos absurdos, alejados de la lógica que oprime la conciencia, en una evidente muestra de desobediencia a las reglas del juego.

Siguiendo esta línea, Ángel González, a partir de los primeros años setenta, apuntaría a la incoherencia y al juego por asumir el alcance manipulador del lenguaje; con lo que esa señalada pérdida de confianza en la palabra como instrumento eficaz para incidir en la realidad se debe interpretar considerando estos matices. Más bien estaría denunciando la incidencia negativa que el elemento verbal opera en el pensamiento.

Centrando el análisis en *Procedimientos narrativos*, descubrimos que cinco de las trece composiciones plantean una revisión de conceptos técnicos y genéricos que modifican su alcance tradicional produciendo una cierta sensación de desconcierto. Si más arriba

destacaba el carácter probo de su, entre comillas, nueva propuesta crítica, era por considerar que esta se mantenía al margen de las valoraciones positivas que el hecho artístico había despertado siempre en la conciencia del autor, quien llegó a confesar que a veces, lo paródico solía arrancar de él algo positivo, como el amor por lo parodiado (GONZÁLEZ, 1980: 24).

El ámbito de la literatura siempre ha estado vinculado al entorno biográfico del poeta. Paco Ignacio Taibo, primero (1982), y más recientemente, Luis García Montero (2009) escriben dos libros de memorias en las que nos ofrecen la imagen de un Ángel adolescente que pronto encontró un cálido refugio en el mundo de la ficción desde el que –primero en soledad, y después, con la llegada de la pubertad, en compañía de cuatro amigos–, protegerse de los “agrios perfiles” y “duros meridianos” del áspero mundo de la posguerra. Taibo habla de un grupo de niños unido por unas circunstancias dramáticas entre las que aprendieron a sobrevivir y a resistir haciendo uso de un código poco habitual entre los chicos de su edad, empleando la obra literaria como lenguaje alternativo a la dureza y sinrazón del lenguaje supestamente racional. Niños contemplados con extrañeza por una sociedad mitad envilecida, y mitad sometida; pero seguros de los referentes que debían rechazar, aunque a veces, descubrieran la decepción en su proceso de aprendizaje. Así, hablando del interés que Gerardo Diego siempre despertó en el grupo de amigos, Taibo recuerda:

Íbamos y veníamos con Gerardo Diego de la mano, nos servía para la broma y la declaración de amor y para el momento triste, y para el disparate que hacía reír a todos.

Hasta que el poeta se murió.

Fue en el año 1938: los periódicos anunciaron que Gerardo Diego había creado un bellissimo poema a la catedral de Oviedo. Lo reprodujeron todos.

Pocas veces nos volveríamos a sentir tan traicionados, porque el traidor tiene que vivir dentro del corazón y Gerardo Diego ahí vivía; en los cinco corazones.

El poema, además, de malo, era rastrero:

*Porque el general Aranda*

*Me dijo: «quieta», aquí estoy.*

*Que si me ordenara: «Anda»*

*Le respondiera «Allá voy».*

*Y echara a andar por la banda*

*Pasos de piedra y denuedo.*

*Soy de Oviedo.*



Estábamos desolados, no sabíamos que la poesía también servía para estas cosas... (TAIBO, 1982: 84).

Pasarían muchos años hasta que la indudable calidad de la poesía del santanderino consiguiera encontrar de nuevo el reconocimiento de los cinco amigos por encima de los prejuicios ideológicos: “Hacia finales de los sesenta lo resucitamos, pero no sin esfuerzo” (*ibid.*:85).

Por su parte, García Montero, en *Mañana no será lo que Dios quiera* (2009), remonta el curso de la biografía del escritor hasta años antes de su nacimiento para resaltar la impronta del componente pedagógico en un entorno familiar que en el futuro sería decisivo para el desarrollo de la inquietud y de la imaginación del poeta. García Montero destaca en este sentido, la influencia que tuvieron las tempranas lecturas con las que María, hermana mayor de Ángel, conseguía motivar la fantasía de un niño dispuesto a dejarse atrapar. Pero ese mundo alternativo, con todos los elementos que lo constituían, y con el que González mantendrá un continuo diálogo a lo largo de toda su vida (PAYERAS GRAU, 2009: 127-146), no escapará años después a la mirada desmitificadora del creador adulto.

El primer poema de *Procedimientos narrativos* que apunta en esa dirección se centra en la revisión del género bucólico. La «Égloga» (2008a: 273) que propone Ángel González se aleja del idealismo clásico mediante un curioso fenómeno de inversión semántica que desvela una clara intención crítica gracias a la carga irónica que encierra el léxico positivo de la composición<sup>23</sup>. Lo primero que llama nuestra atención es que el idílico y placentero entorno pastoril de las églogas del pasado ha desaparecido. Ahora, el hablante dirige la mirada del lector hacia lo que se podría considerar como un espacio fronterizo con el ámbito natural, una comunidad religiosa próxima a las afueras de un espacio poblado. Según Payeras Grau (2009: 222), la mutación sería la consecuencia directa de la incapacidad del hombre moderno de integrarse en la naturaleza. El campo solo se adivina en paseos vespertinos, por una carretera sombreada de chopos, desde la que se intuye la cercanía de algún rebaño, mientras las religiosas picotean en las zarzas.

---

<sup>23</sup> Miller propone un estudio semiótico de este poema dejando al descubierto las incoherencias gramaticales que incitan al lector a descubrir el alcance de unos términos que potencian sus connotaciones significativas en ámbitos que trascienden la pura experiencia, invitando a tener presentes matices que proceden de las relaciones intertextuales que esta composición mantiene con la tradición literaria de la que se aleja con el uso de un código que fuerza, en virtud de la simbología que atribuye a algunas palabras, una nueva consideración del término bucólico (MILLER, 1982: 87-91).

También echamos en falta la estructura dialogada del género. La modalidad elegida es la descriptiva; pero el objeto seleccionado no es un *locus amoenus*, sino un *modus vivendi* que deja al descubierto una rutina de hábitos afectados por un preceptivo concepto del orden. La moral del momento concede mayor importancia a las formas, y tiende a recelar del lenguaje de las palabras, porque cuando la razón verbaliza la incoherencia y las verdades que con tanto empeño se intentaban ocultar, se alimentaba una incómoda sensación de ofuscación. En esta égloga no hay pastores que intercambian sus cuitas amorosas; sino monjas “muy inteligentes” que se “exhiben” en los claustros; que piden limosna; que persiguen a las niñas para que no incurran en actitudes inmorales; que dan paseos por la carretera al atardecer por un arcén desde el que pueden comer moras, para regresar sumisamente a su encierro de oración.

Quizá la única reminiscencia de la égloga clásica sea la presencia mayoritaria, a pesar de la irregularidad, del metro endecasílabo.

Más arriba señalábamos el alcance irónico del léxico que el autor emplea en la descripción de las actitudes y de las costumbres de las monjas. En esta ocasión, el sujeto finge ser un producto de un modelo de formación religiosa, afirmación con la que alude al indudable peso que la Iglesia ha tenido siempre en el sistema educativo español, incluso en la llamada escuela pública. Desde esa perspectiva, dibuja el recuerdo de un niño que incluso emplea expresiones propias de la infancia para destacar la sorpresa que producían algunas imágenes: “Me eduqué en una comunidad religiosa/ que contaba con monjas muy inteligentes./ [...] Había una, sobre todo, que era muy cazadora./ Perseguía a las niñas más allá de las tapias/ y las traía sujetas por el pelo...”.

La connotación negativa se descubre con relativa claridad detrás de expresiones como “Era hermoso mirarlas, tan lustrosas,/ lamiéndose los velos...” para descubrir el falso juego de la importancia de las apariencias; o de la empleada para describir su conducta alienada durante el paseo vespertino, cuando hábilmente, se desliza la sugerencia de que el grupo de religiosas despliega los mismos movimientos que el rebaño con el que se cruzan en la carretera: “...y el murmullo/ de sus voces/ el viento lo llevaba y lo traía/ volando por los campos/ entre esquilas y abejas,/ como un tierno balido gregoriano”. Y para terminar, la idea de la sumisión se subraya con el misterio de una conducta automática que sigue a una fuerza invisible que parece arrastrarlas hacia el retiro:

A la hora del ángelus,  
fatigadas y dóciles,  
ellas mismas volvían a las celdas,  
como si las llevase del rosario  
– tironeando dulce y firmemente–  
la omnipresente mano de su Dueño (GONZÁLEZ, 2008a: 274).

«Realismo mágico» constituye un claro ejemplo de cómo la circunstancia vital cristaliza en la memoria del poeta para reaparecer años más tarde como desencadenante de una “ocurrencia”:

Ese médium marica  
(y si lo llamo  
así, no es porque fuese  
un poco afeminado –que lo era–,  
sino porque, además de otros contactos,  
tenía relación con los espíritus.  
Pero en fin, a lo nuestro:)  
ese marica y médium me predijo  
con ayuda del naipe  
las peores desgracias para agosto.  
Y realmente acertó.

El as de bastos  
reafirmó con su oscura contundencia  
las raras conjunciones  
de las espadas con las copas  
urdidas  
para mi desventura  
por el azar quizá o por el destino.  
En resumen  
salió torcido el mes, salió insidioso,  
desviando  
por rutas todavía más siniestras  
el curso de los meses anteriores.  
No me atrevo a decir  
que ya nada peor puede ocurrirme,  
porque aún estoy vivo y sé de sobra

todos los riesgos que el vivir implica.  
Lo diría, no obstante, mas sucede  
que me dan mucho miedo las barajas,  
los panes invertidos, los saleros,  
los paraguas abiertos en la alcoba,  
Buda, Yahvé, Mahoma –vaya trío–,  
todo lo que en la sombra manipula,  
compromete, corrompe, traza, borra  
el devenir de la existencia humana.  
Por todo ello creo que lo sensato  
será guardar silencio,  
no sea que se irriten las tijeras,  
o que el número trece caiga en martes,  
o que el siete de espadas  
–presidio u hospital es su designio–  
me atrape entre sus rejas para siempre.

Para salir de trances tan amargos,  
una pequeña mano haciendo la puñeta  
llevo colgada al cuello, y la dirijo  
al mundo y al trasmundo, a mí y a ustedes (*ibid.*: 276).

A simple vista, la secuencia muestra el temor del hablante ante las fuerzas ocultas que pueden condicionar su destino, aquí representadas por la posible inferencia del futuro a través de la cartomancia. Un vidente le predijo un fatídico mes de agosto, y desde el momento presente, ya superado el trance, el sujeto constata el acierto que en cierto modo ya se venía intuyendo en el devenir de los sucesos de su existencia (“salió torcido el mes, salió insidioso,/ desviando/ por rutas todavía más siniestras/ el curso de los meses anteriores”). Continúa manifestando su miedo a las posibles represalias que, en caso de quejarse por la mala fortuna, puedan llegar desde un misterioso más allá representado por una serie de fuerzas irracionales que, no obstante, tienen la capacidad de decidir la suerte. Pero todo es una farsa, porque la clave del poema se desvela en la última estrofa, cuando el hablante descubre su verdadera postura de incredulidad mostrando su rechazo despectivo a las supersticiones a través del símbolo que lleva colgado al cuello en forma de mano haciendo una puñeta que dirige “al mundo y al trasmundo, a mí y a ustedes”.

La denominación del movimiento literario hispanoamericano “Realismo mágico” le permite conjugar desde el título del poema la actitud crítica hacia el hecho artístico que supone dicho género, con su postura ética ante el análisis de la vida. Por una parte, el género se caracterizaba por la aceptación de lo irreal o extraño como un componente común o cotidiano de la propia existencia, en el que lo fantástico no es más que un matiz de la realidad. Por otro lado, ya hemos señalado que, como trasfondo, en la composición subyace la propia experiencia del autor. García Montero, en la biografía que elabora sobre la infancia de Ángel González<sup>24</sup>, descubre una anécdota que presenta evidentes paralelismos con este poema. Nieves, una costurera que frecuentaba la casa de los González para realizar cotidianas labores de cosido, tuvo que buscar con la llegada de la guerra otra fuente de ingresos con la que compensar la pérdida de clientes, y así cambió los hilos de tejer por los hilos del destino, al descubrir en ella una rara habilidad para interpretar los naipes:

Bastaba con utilizar unos cuantos trucos y apreder el significado de los números y los personajes.  
Bastaba con saber que el siete de espadas significa soledad, fuga, obligación, destino de lobo [...]

–Me ha salido el as de bastos– comentó Ángel después de barajar, cortar y descubrir una carta, en un tono que mezclaba la broma, la curiosidad y la provocación.

–Es la carta de la firmeza, del optimismo, anuncia una pasión fértil, una apuesta creativa, una oscura contundencia. Si la suerte mezcla el as de bastos con el as de copas, el optimismo caminará por los rumbos del amor. Si sale el as de oros, sabremos entonces que se trata de riqueza, de prosperidad económica, de abundancia. Y si sale el as de espadas, la fortuna tendrá que ver con la justicia, con la inteligencia, con el descubrimiento de la verdad después de los malentendidos y de las calumnias. A ver, déjame que baraje, corta tú, elige una carta...

–Me ha salido el caballo de espadas.

–Bien, Ángel, el caballero de pluma. [...] Te miro a los ojos y veo un caballo galopando por las llanuras interminables, y estoy convencida de que serás un gran viajero, y también un hombre de pluma, tal vez un escritor (2009: 268-276).

Como sabemos, y a la vista del tono de desdoro que el poeta emplea en «Realismo mágico», el afecto que el niño sentía por la humilde modista no bastó para que las habilidades adivinatorias de la mujer lo convencieran del crédito que debía conceder a la presencia de lo

---

<sup>24</sup> En la justificación de esta Tesis advertía sobre las reservas que debemos contemplar ante fuentes de naturaleza narrativa; sin embargo, incluyo la cita por estar fundamentada sobre las palabras del poeta.

paranormal; sin embargo, sí que aprendió de ella una lección que tendría siempre presente a la hora de clarificar su existencia, al considerar que

la vida no se parece a una sola carta, a un caballo de espadas o a un as de bastos, sino a una baraja entera, un saco sin fondo en el que caben las oficinas y los libros, los hospitales y los trenes, el deber cumplido y la deshonra. Sabía que el destino de los supervivientes no se juega a una sola partida, porque los años barajan, cortan y descubren cada vez una carta distinta. [...] Por eso hay siempre que aprender a interpretar los símbolos del mundo, y más aún cuando el caballo clava en el destino una pluma de escritor. [...] Así es el mundo, un libro que debe ser leído, interpretado, descifrado, porque las cosas no solo sirven para estar, sino también para significar, y a veces no son lo que parecen, sino mucho más o mucho menos de lo que parecen (*ibid.*).

Así cobraba forma un concepto que con el tiempo se convertiría en un pilar esencial de su fundamentación poética, el que le haría intuir que el papel de un escritor era el de dar sentido a la realidad partiendo de la idea de que solo podría hacerlo si se admitía la posible alternancia de valores opuestos, con lecturas diferentes (BAENA 2007: 99).

Formalmente, el poema vuelve a llamar la atención por el tono coloquial que emplea el hablante para buscar la complicidad del lector. Arranca con un juego verbal camuflado con la paronomasia *in absentia* que él mismo se encarga de aclarar en un inciso con el que subraya el carácter conversacional. De nuevo se resalta así el efecto de *verdad* en un texto que juega con lo quimérico. La proximidad con el receptor se amplifica mediante la fórmula apelativa con la que pretende centrar la cuestión: “Pero en fin, a lo nuestro”. A partir de ese instante comienza el desglose de las predicciones que anunciaban problemas con la justicia (las espadas) y en el terreno amoroso (las copas), certificando con ello los temores anteriores, posiblemente asumidos por la imposibilidad de defenderse de las influencias que proceden de un ámbito que no puede controlar. Ante la enorme desigualdad de fuerzas presentes en la confrontación entre lo irracional e incomprensible –aludido con el término “mágico” y concretado en las barajas, los panes invertidos, los saleros, los paraguas abiertos en la alcoba, Buda, Yahvé y Mahoma–, y el mundo real, solo cabe la defensa de la propia convicción empleando un símbolo que traduce su burla de todos los poderes oscuros que se aceptan por miedo e ignorancia.

Con «Monólogo interior» (2008a: 278) el poeta se aproxima al juego con una invitación a descubrir un mensaje oculto mediante una fórmula que recuerda a las audacias vanguardistas, desarrollando un breve chiste verbal con el que recrea un particular ejemplo

de la técnica narrativa nombrada en el título. El sujeto poético se esconde en la figura de un narrador capaz de desvelar desde la conciencia del personaje -monólogo interior- los prejuicios sexuales reprimidos de una pareja jugando con los significantes de un forzado contexto verbal que vuelven a generar la sensación de entropía semántica que apuntaba Martha Lafollette Miller:

Manolo go  
Interiormente za  
cuando su mujer dice *fornica* por *formica*.

Una vez dentro de la secuencia descriptiva, el concepto aludido en el epígrafe se vuelve a configurar en nuestra mente mediante la asociación paronomástica que producen el sustantivo “Manolo” y el adverbio “interiormente” completados con las sílabas procedentes del verbo “goza”, que mantiene, a pesar de su fragmentación, el significado que proporciona la carga humorística de la acción. En el tercer verso, un nuevo caso de paronimia sirve para desplegar el motivo que da sentido al chiste. Reordenando todos los elementos, se dispone un mensaje cuyo objetivo pudiera ser mostrar la situación cohibida de un hombre que disfruta mentalmente<sup>25</sup> con una confusión lingüística porque quizá de otra forma no puede, insinuando con ello un nuevo ejemplo de la insatisfacción derivada de la oposición de los mundos, y de las tensiones que emanan de la falta de libertad. Este más que posible alcance crítico, que sobrepasaría la lúdica pretensión del chiste, me hace discrepar de la opinión que mantiene sobre el poema García Martín, al indicar que en composiciones como «Monólogo interior» y «Final conocido» la única intención del autor es la de resultar gracioso, y por lo tanto, según el crítico, Ángel González no buscaría otra trascendencia que la de provocar hilaridad (VV.AA., 1985:89).

Veamos ahora qué sucede con el siguiente poema, encuadrado según García Martín en la categoría del chiste:

#### FINAL CONOCIDO

---

<sup>25</sup> Claude le Bigot descubre además la realidad escondida en el juego retórico que explicitaría el verdadero alcance de esa insatisfacción: “Entre el título y el cuerpo de tan brevísima composición, el autor se apoya en la paronomasia: ‘monólogo/ manolo go’ para señalar un nivel latente del significado en el que la frustración sexual del personaje se resuelva en el onanismo [...] La rotura del signo mimetiza el placer solitario del varón, designado aquí con un nombre muy corriente en el mundo hispánico, pero cuyo significante permite identificar la palabra ‘mano’ aunada con ‘lo goza’. El último elemento de la frase permite el cierre semántico aludiendo al bagaje lingüístico limitado de la mujer cuya confusión genera la comicidad” (2005: 129).

Después de haber comido entrambos doce nécoras,  
alguien dijo a Pilatos:

—¿Y qué hacemos ahora?

Él vaciló un instante y respondía  
(educado, distante, indiferente):

—Chico, tú haz lo que quieras.

*Yo me lavo las manos* (GONZÁLEZ,  
2008a: 279).

De nuevo, una propuesta concisa trasluce una contraposición de elementos en la que se diluyen aspectos aparentemente anecdóticos con la tradición histórico-literaria que sirven para destacar uno de los rasgos intensificados en su segunda etapa: el perspectivismo. En apenas seis versos, el mensaje ha sido transmitido por tres hablantes diferentes: Pilatos, un acompañante y el narrador externo. La alusión al personaje histórico para reflejar una escena que muestra el vicio de la gula, desconcierta al lector, que debe esforzarse por descifrar significados más profundos. La célebre frase de Pilatos pierde solemnidad al contextualizarse de manera ilógica, después de una mariscada, distorsionando su sentido original y forzando la situación hasta insinuar una actitud irreverente alejada de la gravedad que supuestamente rodeó la escena del juicio en el que el prefecto romano se desentendió del destino de Jesús.

Lo que en apariencia, como apuntaba García Martín, podría tratarse de un mero chiste, cobra un matiz complementario si una vez más consideramos las circunstancias que pudieron motivarlo. García Montero descubre a través de las confesiones del poeta un juego infantil con el que los niños se camuflaban tras los nombres de personajes ilustres de la historia. En el caso de Ángel, el pseudónimo elegido fue el de Winston Churchill, porque con él, mantenía una prudente equidistancia con personajes poco apropiados a la situación que atravesaba el país en aquellos dramáticos momentos, como hubiera sido Stalin, y los que su conciencia consideraba antagónicos, como Hitler o Mussolini: “Entre Stalin y Hitler, el cigarro puro, el sombrero y el cinismo inglés de Churchill ofrecían una forma decente de escurrir el bulto” (2009: 10). Solo años más tarde, comprendería que el destino de la República española se decidió en parte por la indiferencia del estadista británico, que prefirió mirar hacia otro lado cuando los golpistas acabaron con un gobierno legítimo para instaurar un sistema tiránico que supuso la pérdida de la libertad. Entonces el poeta adulto, denunciaría la falta de compromiso con la ética y con la justicia escribiendo una breve



composición que bajo la engañosa superficie del juego escondía la amargura de una triste realidad (*ibid.*:338).

Podemos concluir, en lo referente a estos dos breves poemas, que junto a la evidente carga irónica, que en efecto, las acerca al ámbito del chiste, se encuentran, en una lectura de la realidad que configuró su visión de la existencia, alusiones transversales que, en el caso de «Monólogo interior» descubren la represión sexual, y en «Final conocido» la indiferencia del ser humano ante el sufrimiento ajeno, manteniendo junto al aspecto lúdico de la propuesta el compromiso ético del autor.

Un complemento del análisis relativo de la realidad que señalábamos implícito en «Realismo mágico» viene desarrollado en «Ciencia aflicción», título que evoca mediante el recurso de la paronomasia de inclusión (*aflicción*) un nuevo género literario -la ciencia ficción-, que se caracteriza por estar basado en hipotéticos logros científicos y técnicos del futuro.

Si todo problema al resolverse plantea más problemas,  
dentro de poco tiempo será difícil andar por las calles.  
-Guau, guau,  
nos dirán los problemas enseñándonos los dientes,  
mordiéndonos los fondillos de los pantalones,  
aturdiéndonos con sus bufonadas insolubles.

Si todo problema  
-como viene sucediendo hasta ahora-  
plantea dos problemas,  
dentro de poco valdrá más morirse.  
A los paracaidistas no se les abrirá el paracaídas,  
los conductores no sabrán conducirse,  
los rectores no regirán.  
Los problemas son prolíficos como ratas  
y hasta los cerebros electrónicos se estremecen en las  
noches de luna llena,  
cuando una lívida lucidez ilumina los ficheros  
donde las ecuaciones sonríen petulantes  
afilando los ángulos de sus raíces cúbicas (GONZÁLEZ, 2008a: 281).

El juego propuesto mediante una sucesión de trucos retóricos esconde una advertencia contra los peligros de la entronización de la tecnología en la sociedad moderna. Los supuestos beneficios que proporciona la ciencia se convierten en desazón al aumentar esta su grado de complejidad. El hablante reflexivo que se descubre al desplegar el razonamiento muestra su inquietud bajo el convencimiento de que la realidad no debe abordarse desde posturas dogmáticas, simplistas o prejuiciosas. Todas las percepciones estarían limitadas por la indeterminación y la relatividad. La conclusión es dolorosa al tener que aceptar que el hombre debe desconfiar incluso de lo que en el pasado se ofrecía como un reducto de la razón.

La reflexión se organiza en torno a dos estrofas que encierran referencias simbólicas de los términos sobre los que se construye la denominación genérica “ciencia ficción”. En la primera parte, tras la hipótesis planteada por el sujeto poético, se configura mediante la animalización un complejo personaje que no tendría correspondencia con el mundo real, por lo que la imagen se estaría empleando como un amplificador del concepto de “ficción”. Así, los problemas cobrarían vida para comportarse como perros que atacan a los hombres y dificultan el tránsito por la existencia cotidiana.

La segunda estrofa plantea como única salida posible la muerte, porque la complejidad alcanzada por el desarrollo tecnológico como consecuencia de los avances que nos han hecho evolucionar, ha escapado al control del ser humano, que sin poder evitarlo, se convertirá en una víctima de su creación. Ahora, las alusiones a esa “ciencia” adversa se deslizan inicialmente mediante personajes auténticos -“paracaidistas”, “conductores” y “regidores”-, que sirven para certificar la agresión que la realidad recibirá por parte de aquella. Paradójicamente, el conocimiento adquirido por la observación y el razonamiento que en principio serviría para alumbrar nuestro camino, ahora nos conduce a la oscuridad. Formalmente, toda esta sensación de caos y de angustia se refuerza desde el nivel sintáctico con dos series de oraciones yuxtapuestas que parecen precipitar los problemas.

Una comparación, “Los problemas son prolíficos como ratas”, y una prosopopeya con reminiscencias futuristas, “los cerebros electrónicos se estremecen en las noches de luna llena”, sirven para cerrar el poema con una amenazadora imagen complementada sutilmente, para desconcierto del lector, mediante una aliteración, “una lívida lucidez ilumina”, que atribuye a la luna llena la capacidad de poder modificar la naturaleza de ficheros informáticos, hasta el punto de convertirlos en una amenaza latente a la espera de poder

desplegar su ataque: “las ecuaciones sonríen petulantes/ afilando los ángulos de sus raíces cúbicas”.

Cerraré este punto con un nuevo ejemplo de diálogo irónico con la tradición literaria, donde el esquema o modelo que sigue, la fábula, soporta una reflexión sobre la falta de moral, la crueldad y la hipocresía del mundo contemporáneo.

#### FÁBULA Y MORALEJA

Dos soldados se amaban tiernamente.

Grababan en las balas las iniciales de sus nombres

proprios

elegantemente entrelazadas

—quizá con un punto de cursilería.

Intentaban de ese modo llevar su amor al corazón de

todos los hombres,

lo que estaban logrando

con licencia de armas,

perseverancia

y buena puntería.

Aprendí de esta historia

que a los hombres educados en el desprecio

hasta el amor les sirve para expresar su odio (*ibid.*: 282).

El hablante se esconde tras la máscara de un narrador que nos ilustra con una pequeña historia; pero parece dejar claro que su propósito es que nos fijemos en la enseñanza que se desprende de ella, acercándonos así al terreno en el que encuentran los referentes que estimulan su configuración ideológica. La fábula conlleva la presencia de una máxima; sin embargo, el narrador quiere destacar al mismo nivel la enseñanza, porque no desea que nos conformemos con el componente anecdótico; y por ello la subraya en el epígrafe.

La intriga es mínima y se desarrolla en el ámbito de la descripción. Aunque en el inicio emplea el clásico imperfecto de apertura característico de los cuentos, “Dos soldados se amaban tiernamente”, en seguida percibimos que la ironía que subyace en la afirmación nos obliga a una lectura alternativa que desliza un mensaje radicalmente opuesto. La paradoja planteada obliga al lector a detenerse en la anécdota para clarificar el absurdo que desvela la

imagen. Cuando se aclara que la secuencia planteada lo que verdaderamente está descubriendo es la crueldad que se oculta en el espíritu de la guerra, la parodia evoluciona hacia una coherente denuncia de la violencia, que además nos obliga a asumir como enseñanza que el odio se disfraza de razón para esconder los impulsos contradictorios del ser humano. Una vez más, ha empleado la ironía para, como apuntaba Alarcos, marcar la distancia entre la realidad que censura y la que propone como trasfondo (1996: 156).

### 3.5. UN FRACASO CON CONSECUENCIAS

«Ahí, donde fracasan las palabras» es el título elegido para mantener en primer plano la idea que impulsaría su nueva reorientación artística desde que la desvelara en «Preámbulo a un silencio». Poco antes de cerrar sus *Procedimientos narrativos*, subraya en una breve composición su convencimiento sobre la dificultad de todo esfuerzo verbal para incidir en la realidad. Se observa, no obstante, un enfoque matizado que deja al descubierto las consecuencias dramáticas de un hipotético éxito:

Poeta de lo inefable.

Logró expresar fielmente  
lo que nunca dijo nadie.

Lo condenaron a muerte (GONZÁLEZ, 2008a: 280).

Ahora no se niega la posibilidad de poder traducir la realidad en los términos exactos, sino que se muestran sus efectos. El hablante reconoce una vez más la existencia de dos ámbitos en tensión al señalar con el adverbio “Ahí” al mundo real inmunizado ante cualquier denuncia por el carácter opresivo del régimen. El autor, escondido tras la máscara de un testigo, desvela la condena de un poeta que pasó por encima de esa barrera. El destino de quien lo intenta es definitivo, fatal, y por ello las palabras no sirven para hacer frente a esa situación, haciéndose necesario un instrumento diferente. En esta lectura, se descubriría por lo tanto una nueva denuncia de la censura, que aconsejaría una prudente actitud, imponiendo en consecuencia el lamento silencioso de la posible disidencia. En definitiva, las palabras fracasarían ante la imposibilidad de ser formuladas.

Otra lectura alternativa nos permitiría discurrir por el contexto enfrentado al “Ahí” de la esfera de la evidencia, al intuir el ámbito de la utopía del hablante desde la que genera las

imágenes que finalmente no muestra no por precaución o temor, sino porque al hacerlo, si bien por un lado vencería al fracaso que conlleva el silencio, por otro desarrollaría una nueva sensación de frustración como fruto de la incompreensión motivada por ser el único en ver la realidad bajo el prisma de una clarividencia que lo enfrentaría con el mundo. Lo “inefable” apunta por lo tanto en una posible doble dirección. Aquello que no se puede decir por prescripción y que obliga a una marginación intelectual desde la que se construyen referentes ilusorios que reafirmarán la insatisfacción; y lo que no se debe plantear porque la complejidad conceptual dificultará la comprensión y con ello se potenciará una nueva sensación de aislamiento.

Todo lo apuntado hasta aquí muestra cómo Ángel González se sirve de un reducido número de composiciones para dejar definitivamente preparado el entramado experimental por el que discurrirán sus siguientes propuestas poéticas; tarea que según hemos comprobado empezó a considerar con *Breves acotaciones para una biografía*. Los instrumentos lingüísticos crecen al amparo de las posibilidades que ofrecen las distintas tonalidades de la ironía y la parodia; los recursos retóricos empiezan a explotar variantes expresivas acentuadas con mecanismos de naturaleza fónica y morfosintáctica que en lo sucesivo, realzarán ese alcance lúdico tan señalado en las obras de este período; sin embargo, y nunca se repetirá lo suficiente, su postura ética siempre estará latente en todos sus poemas, incluso en los que en apariencia, muestran anécdotas que se suelen leer como meras audacias verbales. En este sentido, conviene recordar que el poeta manifestó en varias ocasiones que su desconfianza de la eficacia o del valor de la palabra poética fue temporal (ALARCOS, 1996: 195), y que nunca dejó de apostar por una poesía que dejara constancia de su compromiso con la realidad, a pesar de que en los poemarios editados a partir de 1971 fuera notable la metamorfosis de la actitud del tedio ante la vida hacia la exploración artística de sus causas (BAENA, 2007: 128). No debemos perder de vista que en realidad, esa exploración estaba enmascarando una crisis que siempre se reflejó como mar de fondo en todos sus libros.

*Capítulo IV*

## LA CRÍTICA LITERARIA COMO EJERCICIO POÉTICO

El siguiente libro de Ángel González aparece después de un silencio de cinco años. Su residencia en EE. UU. se había fijado en 1972, tras sus primeras incursiones en la docencia universitaria, y allí permanecerá hasta el momento de su jubilación. Desde entonces, solo durante el descanso de la actividad académica regresará a España para reencontrarse con los amigos que año tras año esperaban la vuelta del ángel de la noche que velaba por ellos (GARCÍA HORTELANO, 1985: 32).

Al comienzo de mi trabajo ya he recordado las palabras del poeta que descubrían cómo su nueva labor de profesor le iba a exigir una mayor dedicación al estudio de la literatura, con lo que de forma paralela, sus indagaciones en el ámbito teórico de algunos temas activaron una considerable producción de carácter crítico<sup>26</sup>. En esa dirección apuntan una serie de estudios que irán apareciendo entre 1973 y 1978. Resulta interesante comprobar cómo esos análisis arrojan claves interpretativas de rasgos que pueden rastrearse en su propia obra poética. En cierto sentido, podríamos suponer que al ir escudriñando los elementos configurativos que se escondían en las obras de otros autores, Ángel González toma una conciencia más sólida de los recursos inherentes de su concepción artística, motivo por el que los procedimientos pasarán a ocupar un primer plano. El examen y la exégesis que realiza sobre referentes estéticos ajenos, con frecuencia remiten a mecanismos y aspectos que servirán para ajustar algunas de sus composiciones. Hagamos un repaso de aquellos trabajos.

## 4.1. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: ESTUDIO Y ANTOLOGÍA

A. P. Debicki destaca en su estudio que un episodio biográfico aceleró el acercamiento del joven Ángel González a la lectura de la poesía; y ello fue el padecimiento de una de las enfermedades más temidas en aquellos días de pobreza: la tuberculosis (1989:16). El episodio se refiere con detalle en las dos novelas biográficas ya citadas de García Montero y Paco Ignacio Taibo, en las que se da cuenta de la angustia que el suceso produjo en el

---

<sup>26</sup> En realidad, sus primeras incursiones en este terreno vieron la luz en los años sesenta con una serie de breves artículos de reflexión literaria. Recordemos, por ejemplo, «Poesía y compromiso, breve exposición sobre la relación entre el acto creativo y los factores de la Historia que, según Ángel González, en cierto modo lo motivan» (GONZÁLEZ, 2005: 450-452); o su «Defensa de la poesía social» (*ibid.*: 453-454) aparecida en la *Antología de la poesía social (1939-1964)* que Leopoldo de Luis preparó en 1965.

entorno del autor. En ambas se describe la estancia de González en Páramo del Sil junto a su hermana Maruja, depurada por el régimen de forma ignominiosa mediante falsas acusaciones que nunca se probaron, pero que a la postre, propiciaron que el joven enfermo encontrara en las montañas leonesas el lugar ideal para hacer frente a la, por entonces, mortal enfermedad. En aquellos meses, el futuro poeta experimentó su primer acercamiento a la poesía a través de una serie de escritores, que si bien poco tenían que ver con su situación, gracias a ellos descubrió “la emoción ante la palabra bien dicha, el gusto por la belleza y la precisión del lenguaje” (GONZÁLEZ, 1980: 17). Se refería al Antonio Machado intimista, al Gerardo Diego creacionista; al Lorca y al Alberti más líricos, y por supuesto, a Juan Ramón Jiménez (*ibid.*).

No es extraño, por lo tanto, que sea al poeta de Moguer al que dedique la atención en sus primeras incursiones en el terreno de la crítica. Paco Ignacio Taibo descubre al respecto esta emotiva anécdota de la adolescencia:

Para Ángel la cultura venía a través de un largo camino de maestros de escuela, de profesores de magisterio; el padre, la madre, el hermano y la hermana.

Por todo esto, quien tenía que encontrarse con Platero era, irremediablemente, Ángel, al fin que «Platero y yo» era un libro que se leía en todas las escuelas antes de la guerra.

– Manolo, ¿en la librería lo hay?

– Está prohibido.

Entonces el ejemplar de Ángel cobró fama inmediata.

Benigno sonrió, displicente:

– Jolín, un burro.

Pero el burro nos trajo llorando y llorando durante varios días. Ocurrió, sin embargo, que los amores con Juan Ramón Jiménez fueron conflictivos. Yo me enamoré y me desenamoré rápidamente. Aún ahora, pocos de sus poemas me interesan.

Ángel, hoy me mira como ayer:

– Pero, hombre, si es un gran poeta.

– Sí, sí; pero...

Supongo que en esto de la poesía el primer flechazo es también importante.

Ángel y Juan Ramón, sin embargo, han tenido unos amores felices, duraderos y fructíferos.

Cuando me envió desde Albuquerque sus libros sobre Juan Ramón, me dije:

Al fin, de ese gran amor han nacido hijos (TAIBO, 1982: 68).

Dos hijos, concretamente. El primero, en forma de estudio (GONZÁLEZ, 1973), comenzaba con una introducción en la que presentaba a la figura de Juan Ramón como una de las más influyentes en la poesía del siglo XX, mostrando al hombre obsesionado con la búsqueda de

una perfección que le hará explorar en las posibilidades estéticas de todos los estilos que compartieron su espacio temporal. González señala las distintas vertientes que el poeta superó -modernista, romántica, simbolista- hasta fundamentar su concepción creativa en el bastión poético de la pureza, desvelando la tensión dialéctica mantenida entre la obstinación por el preciosismo y la conciencia propia de la imperfección.

En la inmediata aproximación a la biografía del poeta que sigue a las notas iniciales, incide en los aspectos de su infancia que poco a poco fueron forjando un carácter solitario, acostumbrado a observar el mundo en un aislamiento cotidiano, familiar, entrañable, desde el que recibirá las primeras impresiones que asociará al concepto de belleza tras la contemplación de la vida desde su torre de marfil. González descubre en este aspecto el germen del futuro mundo poético de Juan Ramón, caracterizado por la soledad y el arrobamiento contemplador.

El repaso continúa con las alusiones a la adolescencia caracterizada por una inicial despreocupación ante el futuro materialista, por tener su familia todas las necesidades bien cubiertas, y facilitar con ello la plena dedicación del joven a sus aficiones creativas. Un panorama feliz que se verá truncado por la muerte repentina del padre, acontecimiento que desencadenará un definitivo episodio de hipocondría del que Juan Ramón no se recuperará jamás. Con estas pistas, Ángel González sugiere una lectura de la obra del poeta de Moguer al abrigo de sus circunstancias vitales. El terror ante la certeza de la muerte irá acentuando paradójicamente su desprecio por la vida, y el espíritu del poeta encontrará en la consideración de la belleza el único alimento cordial (*ibid.*:26).

Después vendrán los primeros viajes y cambios de residencia; Madrid, Burdeos, Moguer, otra vez Madrid... hasta que en 1913 conociera la que sería su compañera durante el resto de su vida, Zenobia Camprubí. La influencia y la ayuda que la esposa supuso para el enfermizo poeta fue determinante. González las descubre con sutiles pinceladas que insinúan que en parte, la obra de Juan Ramón no habría tenido la misma extensión si no hubiera contado con el apoyo y el estímulo constante de la única persona que pudo sobrevivir en su depresivo entorno hasta el fin de sus días en el exilio americano.

Tras la reseña biográfica, Ángel González realiza un pequeño intermedio para clarificar las dos etapas señaladas por la crítica tradicional en la obra de JR, que servirían para aglutinar sus libros, o bien bajo la influencia del modernismo hasta 1916, o a partir del *Diario de*



*poeta y mar*; bajo el amparo del tema de la plenitud. Para llevar a cabo el ejercicio, González comenta dos poemas que considera representativos de cada época. Curiosamente, años después, el asturiano planteará, en colaboración con Alarcos, este mismo ejercicio pero con su propia poesía, para valorar las diferencias que se podían detectar entre poemas de temática afín pertenecientes a los dos momentos que, tanto la crítica, como él mismo, señalaban en su evolución artística (ALARCOS, 1996: 193-292).

El estudio sobre la poesía de JR se centra después en el concepto de poesía desnuda, con el que se aludía a la búsqueda de la sencillez expresiva, sin adornos, y con la que Jiménez aspiraba a alcanzar la plenitud. Y en este punto, percibimos una afinidad entre las preferencias estilísticas de los dos poetas cuando González escribe a continuación que las manipulaciones del lenguaje concebidas por JR desde la intuición, tienen para él una gran eficacia al mostrar el grado de elaboración que arrojan algunas palabras que se “presentan con la aparente sencillez del lenguaje directo” (*ibid.*:67). Parece clara la referencia al uso que él mismo realiza de la lengua cotidiana como material poético.

Las páginas siguientes están dedicadas al comentario de los procedimientos “irracionales” con los que González destaca la modernidad del poeta andaluz; el proceso de depuración mental y emocional al que somete su pensamiento; la capacidad de dejarse filtrar por estímulos que potencien su búsqueda de la imagen ideal, como los que procedían de la pintura simbolista, sobre la que JR elaboró algunas muestras de naturaleza ecfrástica; o del impresionismo, al que se acercó para manipular los colores en su poesía de forma que transmitieran la sensación de ser materias dudosas que iluminan un mundo incierto. Como hombre de su tiempo, también se dejó tentar por las modas del momento como el *Art Nouveau*, tendencia en la que se apoyó para convertir algunos de sus poemas en meros motivos ornamentales; o el *fauvisme* en el que se inspiró para realizar curiosas propuestas en las que destacaba un uso arbitrario del color. Pero el crítico apunta que todo ello no le impidió tender una mano a la tradición, estimulada a través del contacto que Juan Ramón mantuvo con la Institución Libre de Enseñanza, y que se podría apreciar en los ritmos y en las formas populares que surgen en algunos de sus libros.

Para concluir esta calicata del estudio, destacaré tres aspectos desarrollados en los capítulos finales en los que la interpretación que el crítico vierte sobre la obra de JR arroja de nuevo algunos puntos de encuentro con la suya. En primer lugar, llama la atención la valoración que González hace sobre la poesía amorosa de Jiménez: “La soledad del mundo

juanramoniano se atenúa considerablemente merced a esos poemas que, no obstante, no siempre consiguen disiparla definitivamente” (*ibid.*: 151). El amor para JR sería como un deseo, y por lo tanto, una proyección que no pertenece al mundo real. En ese ámbito de irrealidad se gestaría un nuevo motivo de frustración. Si ahora recordamos lo que Alarcos matizaba sobre las composiciones en las que Ángel González daba cabida al sentimiento amoroso, la correlación es inevitable: “La tristeza, el hastío, la desesperante desolación que siente el poeta solo se manifiestan cuando su atención contempla el paso del tiempo [...] Cuando el poeta vibra ante el amor, el tiempo se para: solo luce como en éxtasis eterno ese Tú a quien se dirige” (1996: 26-27). El bálsamo fugaz que representa la emoción amorosa con la que se contrarrestan los efectos de la realidad parece obrar de forma similar en la impresión de los dos poetas.

Algo parecido se puede apuntar en la manera de enfrentarse al concepto del destino final. Ante la evidencia de la muerte, los dos autores encuentran una alternativa que irá cogiendo fuerza a medida que se acercan a la vejez. En el caso de JR, González subraya el deseo de poder sentirse infinito en la contemplación de la belleza, mediante un proceso de divinización del acto poético. Si el concepto de belleza es eterno, la posibilidad de contemplarla acerca al ser humano a un estado próximo a la inmortalidad con el que Juan Ramón mitigaba la angustia de la finitud física. Una aceptación semejante se puede señalar en la postura que, según veremos, González va matizando en sus últimos libros, aunque apoyándose en un estoicismo con el que intentará recluir tras la máscara de la resignación su auténtico temor: “Como pasó el amor,/ pasará el desconsuelo./ ¿Acabará agradeciendo al tiempo/ lo que en él siempre odié?/ Que todo pase,/ que todo lo convierta al fin en nada” (GONZÁLEZ, 2008b: 67).

Señalaré, para terminar, la coincidencia que también manifiestan en la preocupación que despierta en ellos la reflexión sobre las motivaciones y las limitaciones del lenguaje para el desarrollo de la genialidad. A ese respecto, el crítico comienza señalando el aspecto genéricamente metapoético de gran parte de la obra de Juan Ramón:

Hasta *La Estación Total*, desde el *Diario*, la poesía de JRJ se reduce, en gran parte, a una larga reflexión sobre la poesía: es la palabra que se nombra a sí misma, la serpiente que se muerde la cola y está a punto de autodevorarse. Creo que se puede hablar de una *metapoesía* en JRJ, del mismo modo que se habla de *metalenguaje*; es decir, de una poesía que no denota ni connota – salvo secundariamente – ninguna realidad fuera del propio poema. Son textos que reflejan una reflexión: imágenes de imágenes (GONZÁLEZ, 1973: 175).

Y más adelante, concreta ese punto cuando sobre el proceso de divinización que Juan Ramón emplea en el poema «La transparencia, dios, la transparencia» para contrarrestar el efecto que produce en él la certeza de la muerte, González interpreta que la verdadera intención del poeta es descubrir la faceta oculta del hecho creativo:

Su dios –la poesía– sería algo que nos permite ver lo que hay detrás. La intuición poética de JRJ se acerca a la concepción, tan compartida hasta hace pocos años, de la poesía como forma de conocimiento, como medio para ver –o interpretar– la realidad (*ibid.*:191).

La poesía como conocimiento; González adelantaba con este análisis la existencia en Juan Ramón de uno de los rasgos que la crítica más reciente empleaba para caracterizar a la promoción poética de la que el asturiano formaba parte.

El estudio concluía con una breve reseña individualizada de cada uno de los poemarios del poeta de Moguer, y con el suplemento que, en forma de antología, daba vida al segundo hijo que sugería Taibo.

A la vista de lo desarrollado, parece evidente de dónde procede el poso juanramoniano que González reconocía al afirmar que, si bien aquellas primeras lecturas de juventud en Páramo del Sil durante los meses de su enfermedad no se correspondían con la visión que él contemplaba en la realidad, sí que descubrió en aquellos autores el gusto por la palabra bien dicha; preocupación formal que, en la etapa que empezaba a desarrollar en esos primeros años de la década de los setenta, daría sentido a su proceso de reorientación poética.

#### 4.2. ANTONIO MACHADO: VARIACIONES CRÍTICAS EN EL TIEMPO

El mismo año en el que vieron la luz los dos libros dedicados a JRJ, Ángel González comenzó a elaborar una serie de ensayos orientados al análisis de algunos aspectos de la obra de Antonio Machado, otro de los poetas que estimularon su vocación. Aunque la idea original era la de elaborar un libro similar al que había concluido sobre Juan Ramón, lo cierto es que los trabajos sobre Machado irían apareciendo poco a poco en distintos medios. Habría que esperar hasta 1986 a que la editorial Júcar los reuniera por primera vez con el título *Antonio Machado*, incluyendo un capítulo biográfico preparado por el propio Ángel en el que hacía una primera valoración de algunos motivos de la obra del poeta andaluz al abrigo de las circunstancias más notables de su vida, subrayando con ello su idea sobre la necesidad de contemplar la creación artística en relación con la situación que la motiva.

Años después, en 1999, la editorial Alfaguara los reunirá en una nueva edición junto al resto de exámenes críticos que González continuó elaborando hasta el momento de su ingreso en la RAE, en cuyo discurso de recepción pública retomó -como ya hemos señalado- la figura del poeta sevillano con el ensayo *Las otras soledades de Antonio Machado*. Es esta última edición -ya reseñada- la que he tenido en cuenta para elaborar las siguientes anotaciones.

#### 4.2.1. ANTONIO MACHADO Y LA TRADICIÓN ROMÁNTICA

El primero de esos trabajos apareció en 1975 en el número 49 de *Cuadernos para el diálogo*, y en él, González fija su atención en uno de los aspectos menos desarrollados, según su parecer, por la crítica especializada en la obra de Machado, y no es otro que las relaciones que se podían establecer entre su poesía con el movimiento romántico. Ángel González plantea que la atenuación de esta influencia se debió a una excesiva atribución de la incidencia que el simbolismo pudo ejercer sobre el poeta andaluz, algo que el crítico cuestiona argumentando que fue precisamente la evolución de dicho movimiento la que llevó a Machado a volverle la espalda mientras buscaba apoyo en las posibilidades expresivas que aún le ofrecía el ya extinguido movimiento romántico. El simbolismo empezó a gestarse en el momento en el que el romanticismo, para encontrar sus estímulos, desplazó el foco de su interés desde el ámbito externo y superficial, al mundo de lo interno y emotivo de las sensaciones acumuladas en el subconsciente. Según González, Machado nunca aceptó la disolución del mundo exterior, ni la configuración de los enigmas del ser humano al margen de la realidad. En ese sentido, señala que incluso los sueños y las referencias oníricas, tan presentes en sus primeros poemas, no son más que distintos métodos con los que se intenta citar o restaurar el mundo real. El crítico fija el punto de ruptura con el simbolismo a partir de Rimbaud, a quien atribuye dirigir los destinos de la poesía hacia la oscuridad y el esoterismo, con la consiguiente dificultad que planteaba, a partir de entonces, al análisis objetivo con el que dar respuesta a las preocupaciones del ser humano: “Rimbaud tuvo el valor de darle a la realidad con la puerta en las narices. Sonado portazo, cuyos ecos aún se perciben; [...] Ese gesto de Rimbaud fue la causa de que Machado se quedase fuera de las corrientes literarias a la moda de su tiempo” (GONZÁLEZ, 1999a: 107-108). En esa soledad, el poeta irá desplegando una particular propuesta apoyándose de manera especial, en aspectos de naturaleza inequívocamente romántica, como la insatisfacción detectable en la mayoría de los poemas de *Soledades*, motivada por la sensación de fracaso ante la aspiración a lo absoluto y la certeza de la imposibilidad de

alcanzarlo, que deriva en la aceptación de la conciencia de finitud, dejando al descubierto una reacción de hipocondría similar a la que mostraba Juan Ramón. Con todo, González afirma que tales relaciones fueron contactos evidentes pero insuficientes para adscribirlo de manera única a la causa romántica; entre otros motivos porque, si bien Machado tuvo presentes, cuando lo creyó necesario, algunos elementos del pasado para contrarrestar los excesos irracionales de las nuevas tendencias que se imponían en el panorama poético de su tiempo; por otro lado, su mirada apuntaba a un futuro en el que esa melancolía inicial iría cediendo terreno a una propuesta analítica que cimentaría sobre las bases del escepticismo, aspecto con el que, por otra parte, el crítico encuentra una sólida afinidad.

#### 4.2.2. ANTONIO MACHADO Y EL DISCURSO DIALÉCTICO

Poco después, entre los números 304-307 de *Cuadernos Hispanoamericanos* publicados entre 1975 y 1976, González presentó una serie de consideraciones críticas que giraban en torno a la naturaleza dialéctica del discurso machadiano, mostrando con ese interés una nueva coincidencia con su propia manera de entender la configuración poética. En sus reflexiones, Ángel González destacaba el carácter transparente y limitado del mundo simbólico del escritor andaluz; que conseguía no obstante a pesar de esa sencillez, generar un halo creciente de significaciones detrás de cada nueva lectura. El secreto, según el crítico, radicaba en la originalidad con la que Machado mostraba en su poesía un conflicto permanente entre las realidades que constituían la base de sus representaciones simbólicas. Antonio Machado concibe su poesía ajustando la tensión que se produce entre el empleo de un lenguaje sencillo y natural, y el complejo referente significativo que va creando. La ambigüedad generada aumenta con el recurso de la identificación de cualidades contrarias que para el sevillano constituyen el método ideal para analizar la realidad contemplando toda su complejidad. González recupera los ejemplos más llamativos de este método para recordar cómo Machado equiparaba los conceptos de *sombra* y *luz*; o *sueño* y *vida*; o *rumor* y *silencio*, estableciendo en un primer momento una relación de contrarios entre ellos que terminaba transformándose en una identificación que dotaba a su poesía de un marcado enfoque dialéctico, en el que las entidades opuestas se asocian de manera armónica hasta llegar a veces a fundirse en un nuevo elemento; así

en el «iris», por ejemplo, se polarizan dos fenómenos meteorológicos percibidos normalmente como opuestos: la lluvia y el sol. Y los «atardeceres» y «crepúsculos» –hacia los que el poeta manifiesta tan descarada preferencia– no se limitan a evocar un melancólico sentimiento de

postrimerías; muestran, mejor que ningún otro momento del día, el movimiento de ciertas realidades hacia sus contrarios. El crepúsculo precipita el acontecimiento de la negación, expone el devenir sombrío de la luz, es el instante dinámico y dialéctico por excelencia, en el que se produce el encuentro de dos grandes contrarios: el día y la noche, la claridad y las tinieblas (GONZÁLEZ, 1999a: 128).

El análisis continúa ilustrando los distintos procedimientos con los que Machado opera en el ámbito de la identificación de contrarios, con un repertorio que va desde los más atrevidos planteamientos de relaciones alegóricas que ponen a prueba la capacidad del lector para descubrir el alcance de las asociaciones, hasta el empleo desmitificado de la lengua poética con el que el autor devuelve a los significantes su prístino valor denotativo, dotando con ello a sus versos de una original sencillez.

El libro con el que la editorial Júcar reunía por primera vez en 1986 los estudios de Ángel González sobre Machado, incluía un trabajo exegético sobre el poema «El viajero» con el que el poeta asturiano había colaborado en 1977 en los *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, I, que publicó la Universidad de Oviedo. En la interpretación que González lleva a cabo sobre el poema, ilustra la mayor parte de los aspectos que había desarrollado en sus trabajos anteriores. Así, incidirá sobre la eficiencia de la obra de Machado para mostrar la cualidad cambiante de las cosas; sobre el proceso dialéctico ya identificado en el ensayo anterior, o en el sorprendente valor connotativo que en sus versos llegan a alcanzar las realidades puramente denotativas. Este minucioso comentario, integrado en el estudio más amplio que supone la consideración global de los demás ensayos, viene a cumplir la misma función pedagógica que ya mostraba en su estudio sobre Juan Ramón, cuando dedicó todo un capítulo al análisis de dos textos con los que pretendía ilustrar las diferencias entre sus dos etapas creativas.

La edición de Júcar se complementa con la inclusión de nuevas reflexiones sobre Machado que González leyó en distintas conferencias en España, México y Estados Unidos entre 1976 y 1978. Se publicaron bajo el epígrafe común de “Afirmación, negación y síntesis: coherencia del proceso creativo de Antonio Machado”, y vienen a resumir la evolución del poeta sevillano, que lo llevó desde el intimismo inicial, al amparo del romanticismo y del simbolismo que se tradujo en la afirmación del «yo» plasmado en los versos de *Soledades, galerías y otros poemas*; a una afirmación de «los otros» que suponía la negación de la afirmación anterior, y que Machado descubre cuando redirige su mirada al mundo exterior

renegando de una visión subjetiva que, según reconoció, le había venido impuesta por las circunstancias estéticas de una época con la que ya no se identificaba. Como es sabido, el cambio de perspectiva se manifestó en *Campos de Castilla*, y bajo esa nueva orientación, Machado intentaría dar un paso más para alcanzar el análisis imparcial de la realidad: encontrar el equilibrio entre el subjetivismo y el objetivismo; algo que llegará cuando acuda a la creación de nuevas voces poéticas que desplazarán a la suya y con las que distanciará su mirada personal. Los apócrifos cumplirán esa función relativizadora, y a ellos, sumará la voz del pueblo, incorporada a su lírica mediante la inclusión de temas y formas procedentes del folclore. La fusión de estos elementos cristaliza en *Nuevas canciones* y *De un cancionero apócrifo*, libros en los que el autor ya no contempla el mundo únicamente con su mirada.

Si he extractado estas notas del conjunto de los ensayos, no ha sido por lo que puedan arrojar de luz sobre la obra de Antonio Machado, que además de ser a estas alturas poco novedosas, se desviarían del asunto central de mi trabajo; sino por los procesos de configuración poética que despiertan el interés de Ángel González, tan próximos como hemos podido comprobar a los que por esos años aparecerán con frecuencia en sus propios poemas. Además, se puede señalar una línea evolutiva similar desde su primer libro, *Áspero mundo*, en el que el tono intimista predominante dejaba al descubierto un «yo» existencial que en sus siguientes obras sería desplazado por un hablante más comprometido con la realidad social, de cuya eficacia terminará dudando cuando lleguen las circunstancias ya comentadas en el inicio de este estudio; momento en el que, precisamente por tener tan cercanos los apócrifos de Celaya y de Machado, Ángel González busque en el juego del multiperspectivismo la manera de encontrar el distanciamiento adecuado con el que poder llevar a cabo un análisis más objetivo de la existencia. Por otro lado, la proximidad con la postura ética que desde *Campos de Castilla* mostró Machado en el tono comprometido en el fondo de sus poemas, es otra de las constantes que permiten parangonar parcialmente la obra de los dos escritores.

#### 4.3. EL TONO COMO CARACTERIZADOR DEL PERSONAJE POÉTICO EN LA OBRA DE JAIME GIL DE BIEDMA

En 1975, publicó, en colaboración con Shirley Mangini, un pequeño estudio en el que resaltaba la importancia del tono en el proceso de configuración del hablante poético con el que cobraba forma el llamado “monólogo dramático”. Para González, resulta más que evidente que en la poesía moderna el poeta se esconde detrás de una voz desde la que finge establecer un falso diálogo con el lector-confidente; y que el único recurso con el que el

autor cuenta para distanciar las voces del escritor y la de su disfraz es el empleo de las herramientas tonales. Además, mediante el tono del lenguaje poético, se descifra la actitud del hablante hacia su tema, hacia el público y hacia sí mismo, de la misma manera que en la vida real, un individuo informa de su intención comunicativa mediante recursos de naturaleza no verbal que modulan el alcance de sus palabras. Sin embargo, en el limitado campo de la expresión escrita, al carecer de los recursos que ofrece la oralidad -tan rica en matices y en complementos cinésicos-, los efectos asociados al tono con los que el mensaje se modifica hasta trascender su literalidad, emanan paradójicamente de esa exactitud significativa: “el tono está marcado por el léxico, la métrica, las imágenes, incluso la rima; depende exclusivamente de todo ello, a la vez que todo ello depende del tono para cobrar su sentido final”(GONZÁLEZ y MANGINI, 1975: 120-121).

González podría ilustrar esta cuestión tomando como ejemplo su propia obra; pero elige apoyarse en la producción de Gil de Biedma, compañero de promoción con el que sentía una mayor afinidad artística, dado que según él, Jaime era uno de los poetas que más conscientemente se habían preocupado por los efectos tonales (*ibid.*). Ángel González descubre cómo en muchas composiciones del autor barcelonés se pueden descubrir dos actitudes distintas: una confidencial de carácter intimista, y otra irónica con la que despliega su escepticismo y su desengaño, revelando con ello una más que evidente coincidencia con su manera de entender el desdoblamiento poético al señalar la ironía como recurso tonal con el que contrarrestar el sentimentalismo: “En Gil de Biedma, el tono irónico suele suponer la rectificación de la experiencia; anula algunos valores de su confesión, o rompe la intimidad, o resta patetismo a sus declaraciones. En otras ocasiones parece un mecanismo defensivo, para no desnudarse nunca totalmente frente al lector” (*ibid.*:122). Por otro lado, indica que precisamente gracias a ese distanciamiento, lo que en un primer momento Gil de Biedma presenta como una íntima confesión individual, termina derivando hacia un mensaje teñido de matices que invitan a una lectura compartida en el espacio de la solidaridad o la camaradería. El estudio de González y Mangini termina con la ilustración de estos aspectos a través del comentario de tres textos en los que los críticos descubren el juego de los cambios de perspectiva con el que Gil de Biedma redirige la mirada de sus lectores desde el ámbito de la confidencia personal hacia posturas más comprometidas con causas civiles, y es en este punto donde las últimas palabras del trabajo vuelven a establecer conexiones llamativas entre las poéticas de los dos amigos: “el tono será el hilo conductor que lleve al poeta a acertar con las palabras reveladoras de un enigma, a descubrir el alcance y el sentido



de sus propias experiencias. El hallazgo del tono justo contribuye en gran medida a que el poema sea medio de conocimiento”(ibid.:133).

#### 4.4. EL GRUPO POÉTICO DE 1927

En las páginas iniciales de este trabajo reseñaba un estudio de J. Palley en el que se planteaba la literatura como una compleja cadena de significantes en la que unos autores iban recogiendo el testigo de las voces pasadas a la vez que llevaban a cabo el esfuerzo de su superación. El planteamiento dialógico que descubría las influencias ofrecía entonces de manera simultánea la confrontación dialéctica con la que se pretendía eclipsar sus resultados. Palley señalaba que en el caso del grupo poético del que formaba parte González, esa lucha no se mantuvo con sus inmediatos predecesores, sino con los integrantes de la generación anterior, es decir, con los poetas del 27. Para demostrarlo, en su ensayo Palley llevaba a cabo un ejercicio de intertextualidad apoyándose en una serie de composiciones pertenecientes a distintos momentos de la producción de Ángel González para establecer un puente entre este y las posibles influencias recibidas a través de la lectura de autores como Salinas, Guillén, Aleixandre y Miguel Hernández (PALLEY, 1981). Veinte años después, González confirmaría en cierto sentido las palabras del crítico cuando en una encuesta para la revista *Babab* mantenida con Armando G. Tejada en julio de 2001, comentaba:

La vanguardia me influyó mucho porque leí a poetas como Gerardo Diego, creacionista o ultraísta, y leí apasionadamente a César Vallejo. Eso me dejó alguna huella que se puede advertir en alguno de mis poemas: el gusto por el juego, por lo lírico, pero nunca me contagié la oscuridad de las vanguardias y la racionalidad absoluta, que he tratado de controlarla (G. TEJEDA, 2001).

De ese modo mostraba esa “doble polaridad” a la hora de reconocer una influencia limitada.

Su contacto con la vanguardia se produjo durante su convalecencia en Páramo del Sil, motivado por un forzoso aislamiento que propició su acercamiento definitivo a la poesía: “Ahí leí mucho a Juan Ramón, a los poetas del 27, sobre todo la parte más lírica porque la poesía comprometida, que la tuvieron todos, estaba censurada y no se conocía” (ibid.). La orientación que finalmente González dio a su poesía, tan aparentemente alejada de aquellas propuestas tan innovadoras, nunca supuso la negación de los postulados estéticos con los que aquellas encontraron su cauce. La capacidad que Ángel González atribuía a la poesía para modificar nuestra percepción del mundo conllevaba la aceptación de su potencial para

poder modificarlo. Su poesía política apuntaba hacia las posibilidades del cambio social; sin embargo, si nos fijamos en el concepto más amplio en el que esta se incluye, y que la crítica ha quedado en denominar “poesía del conocimiento”, llega a un planteamiento mucho más trascendente. En la entrevista reseñada más arriba, el poeta indicaba: “la poesía te ilumina, te aclara cosas, te explica el mundo y responde a esa necesidad de entender la vida” (*ibid.*); si la realidad es compleja, no queda más remedio que aceptar, o al menos contemplar, todos los mecanismos que se han empleado en la difícil tarea de su interpretación. Quizá fue esa una de las razones por las que escogió el estudio del grupo poético del 27 como el eje que vertebraría sus clases en la Universidad de Albuquerque. Durante sus primeros años como docente, los alumnos pudieron asistir a los análisis que el recién llegado profesor desarrollaba sobre la obra de autores que compusieron sus primeros libros bajo estímulos que procedían de la observación irracional de la vida. Una propuesta que dejaba al descubierto la incapacidad de la lógica para cubrir el complejo tejido de la existencia. Esa especialización en el campo de la docencia cristaliza en 1976 con un pequeño trabajo que sirve para prologar la antología que la editorial Taurus dedicó al grupo del 27.

En el mismo, el crítico delimita el término con el que se referirá a los autores que, según él, constituyen un grupo dentro del concepto más amplio de generación<sup>27</sup>. Así, aclara que el marbete generacional incluiría por un lado a los representantes del movimiento ultraísta,

expresión lírica de la vanguardia más visible y ruidosa en España... que contribuyó a incorporar a la poesía lírica el mundo contemporáneo, urbano; prescindió radicalmente de los elementos narrativos y sentimentales; convirtió a la metáfora en el soporte más importante del poema; ennobleció el humor y buscó la sorpresa, tratando de establecer nuevas asociaciones mentales que tradujeran una visión intacta y amaneciente del mundo (1993: 20).

Con idéntico tono pedagógico, el crítico continúa explicando que tras el agotamiento de la experiencia ultraísta, los poetas del 27 (precisamente a los que él se refiere con el nombre de “grupo”) “heredaron ciertos materiales líricos todavía intactos, que en sus manos cobraron

<sup>27</sup> En la página 20 de este trabajo, indicaba que el primer número de la revista *Prosemas* incluía un artículo de Miguel Ángel García centrado en los ensayos de crítica literaria que González elaboró sobre los poetas del 27. En el mismo, se produce lo que en mi opinión es un error de interpretación cuando García asegura que el poeta asturiano cambió su consideración sobre lo que inicialmente había estimado como “grupo poético”, pasando años después a denominarlo “generación” (GARCÍA, 2015: 213). Ángel González siempre tuvo claro que el término “generación” designaba una realidad cultural mucho más amplia; así, en el segundo de sus trabajos, aparecido en 1993 –al que García hace alusión para ilustrar ese supuesto cambio de parecer –, el asturiano decía: “Hablar de la generación del 27 para nombrar únicamente a algunos poetas, aunque se trate de poetas admirables, desdibuja el riquísimo entorno en el que se produjeron y reduce aquel singular momento a una especie de maravillosa algarabía lírica cuya presencia en el vacío que tal rótulo –así aplicado– crea, no se acaba de entender muy bien. La poesía del 27 crece y cobra pleno sentido cuando la ponemos en contacto con cuanto, desde fuera de los versos, le sirvió de estímulo” (GONZÁLEZ, 2005). Mantenía de esta forma su postura con la que en 1976 defendía el concepto de grupo poético en un panorama generacional más dilatado.

una renovada importancia” (*ibid.*:21), para concluir que el panorama innovador formado por las dos tendencias anteriores se completaba con un grupo de autores que, si bien fueron excluidos por no cumplir algunas de las exigencias que el grupo del 27 se autoimpuso como rasgos identificativos -tales como la desnudez, la plenitud y la autonomía de la intención poética, o la selección de referentes comunes de la tradición literaria-, no se puede perder de vista que fueron los primeros en mostrar los síntomas de la superación del desvitalizado movimiento modernista; y entre estos poetas, ignorados en gran medida por parte de la crítica contemporánea, menciona los nombres de José Moreno Villa, Ramón de Basterra, Alonso de Quesada, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, Antonio Espina y Juan Chabás.

A continuación, González fija su estudio en la configuración de un grupo cuyo afán de originalidad lo llevaba a revisar una y otra vez sus planteamientos estéticos para no caer en la vulgaridad, reconociendo en ese empeño una inicial actitud selectiva que les llevó a aceptar en los primeros años, el alcance minoritario de sus propuestas al abrigo del concepto de deshumanización planteado por Ortega, si bien no todos reaccionaron por igual ante las exigencias de ese planteamiento, mostrando actitudes que iban desde el entusiasmo hasta el dejarse arrastrar por la moda, para terminar todos ellos sucumbiendo -en mayor o menor medida- a la influencia del movimiento surrealista, de cuya mano iniciaron el camino que les llevaría a recuperar las inquietudes sociales, hasta generar un discurso politizado con el que afrontarán desde diferentes posturas el episodio de la contienda y la posterior posguerra. Con todo, reconoce la complejidad de su designación, y en un intento de despejar el análisis, hace un repaso de los criterios que desde su formación se han venido considerando a la hora de definir el grupo poético: «generación del 27», «generación de la amistad», «generación de los poetas-profesores», «poetas de la Residencia», «generación Lorca-Guillén», «generación de 1925», «generación de la República» y «generación de la Dictadura» son los marbetes que con criterios a veces no demasiado afines, se han venido empleando para homogeneizar el grupo en las distintas fases de su desarrollo hasta la diáspora final motivada por la guerra civil.

La visión global que Ángel González muestra sobre la evolución de dicho grupo valora, sobre todo, la oscilación en sus trayectorias no como notas discordantes, sino como síntomas de un proceso lógico de adaptación a unas circunstancias que impone nuevas formas de perspectiva; algo que en cierto modo, él también estaba experimentando.

## 4.5. LAS TRES VOCES DE CELAYA

Un nuevo ejercicio de reflexión poética aparecerá en 1977, casi a la vez que la versión definitiva de *Muestra...*, motivado por la preparación de una antología sobre la obra de Gabriel Celaya. Ese mismo año se publicó el primer volumen de las obras completas del poeta guipuzcoano y González se sumó al reconocimiento que la obra de Celaya estaba recibiendo en aquel momento con la edición de una selección de poemas escogidos y prologados por él mismo (GONZÁLEZ, 1977c).

Enlazando con su tradicional defensa de la relación que la poesía debe mantener con las circunstancias, comienza destacando el papel de Gabriel Celaya como uno de los poetas que asumió el reto de enlazar la literatura española de posguerra con las tendencias que se habían desarrollado en el ámbito europeo, y con aquellas corrientes culturales y estéticas que en nuestro país quedaron rotas por la guerra civil; para después hacer un recorrido por las distintas etapas que la obra de Celaya fue descubriendo al abrigo de sus heterónimos: desde el poeta “bien entrenado en el ejercicio de una escritura lírica que se movía entre la vanguardia ya la pureza” (*ibid.*: 8) representado por Rafael Múgica; al escritor aburguesado motivado por los nuevos fenómenos urbanos y sociales que despertarán su faceta más rebelde e individualista, encarnado en Juan de Leceta, paso intermedio en el que fue tomando forma el artista comprometido con la Historia y que puso su verso al servicio de los demás, Gabriel Celaya.

González opina que la revalorización que la obra de Celaya estaba experimentando en los años setenta se debía a que había desbordado los límites de la constreñida poesía social, dejando claras evidencias de que su propuesta había alcanzado multiplicidad de tonos y enfoques que habían asimilado las tendencias más destacadas a lo largo del siglo. Su obra vendría a representar un complejo ejercicio de síntesis de todas las preocupaciones y estilos. “Rasgos románticos, existencialistas, surrealistas y vanguardistas” no eran menos perceptibles que los “social-istas” (*ibid.*: 11). Por otro lado, destaca la originalidad en el plano de la expresión con la que Celaya activa una serie de planteamientos básicos “—quizá previos al poema, pero integrados y perceptibles en él—, que ni la moda ni los imitadores fueron capaces de desgastar” (*ibid.*). Por último, subraya el carácter comunicador de una obra que contiene un evidente tono de apasionada sinceridad.

Pasemos en fin, a ver la luz que esta introducción puede arrojar sobre mi estudio, recuperando las palabras con las que en sus notas, Ángel González confiesa la influencia del poeta vasco:

En la creencia de que mi testimonio sirve para ejemplificar una situación general, quiero decir que, para mí, la lectura de la poesía de Celaya resultó extraordinariamente enriquecedora; en ella aprendí que no hay objetos específicamente poéticos, que en el verso tienen cabida no solo los arcángeles, las rosas y los crepúsculos, sino también todos los prosaicos atributos y artefactos del hombre; posibilidad que más tarde me confirmarían otros poetas, pero que entonces, en el opresivo y depauperado clima cultural de la posguerra, era inimaginable (*ibid.*).

Podemos concluir que todos estos análisis ponen al descubierto gran parte del sustrato poético sobre el que Ángel González levantó su propio discurso, permeable a influencias que desde sus primeros contactos con la poesía fueron sedimentando en una personalidad poética bien definida. Elementos y aspectos comunes ya indicados en sus introspecciones críticas como la emoción ante la palabra bien dicha; el gusto por la belleza y la precisión del término; la consideración de las posibilidades expresivas del lenguaje directo; la contemplación del amor como remanso en el que el poeta puede temporalmente salvaguardarse de la realidad; la importancia concedida a las reflexiones metapoéticas como ejercicios de conocimiento; la necesidad de contemplar la creación artística al amparo de las circunstancias; el vital posicionamiento escéptico ante las posibilidades del futuro; la naturaleza dialéctica del discurso poético; la función distanciadora del personaje poético; los recursos tonales desplegados para alumbrar los juegos de perspectivismo; la aceptación de las distintas posibilidades que operan en la lengua poética para poder clarificar la realidad, o en fin, el carácter social de la literatura comprometida. Todas estas semejanzas, sin embargo, no impiden considerar que la configuración poética de González se haya presentado, como defendía Alarcos, con una propuesta original desde sus primeros pasos:

En este primer libro el poeta se presenta ya con gran madurez. En contra de lo habitual en poetas primerizos, aquí ya no hay huellas directas del ejemplo expresivo de otros escritores. La razón es obvia: lo tardío de la aparición como poeta de Ángel González. Las enseñanzas de los antecesores han sido asimiladas y al exterior su propia voz aparece libre de las resonancias de los modelos. Es posible encontrar tal o cual poema donde ciertas expresiones, ciertos ritmos, cierta andadura de estilo recuerdan el modo de los poetas viejos: Alberti, Salinas y otros; o bien –como en los libros ulteriores– una elocución directa y conversacional análoga a la de Celaya. Pero ya no es “influencia”, en el sentido que al término dan los críticos. Ángel González utiliza estos procedimientos no por mimetismo inconsciente, sino por necesidad auténtica de la creación. Y,

lógicamente, porque lo que quiere decir es lo que dice. Así que, lejos de la preocupación de señalar “fuentes”, hay que limitarse a indicar “afinidades” (1996: 17-18).



*Capítulo V*MUESTRA, CORREGIDA Y AUMENTADA, DE ALGUNOS PROCEDIMIENTOS  
NARRATIVOS Y DE LAS ACTITUDES SENTIMENTALES QUE HABITUALMENTE  
COMPORTAN

## 5.1. PROCEDIMIENTOS PARA LA CONTENCIÓN DE LA ELEGÍA

Editado en 1976 por el escritor y folclorista José Estebán, el nuevo libro apareció en una primera versión con el título de *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*. Unos meses después, adoptará la denominación definitiva incorporando trece poemas y una sección nueva para configurar la *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos...*<sup>28</sup>. Curiosamente, el poemario en su versión ampliada, tras ser publicado por la editorial Turner en 1977, se incluiría en la edición que ese mismo año se llevó a cabo de *Palabra sobre palabra* omitiendo por error el título original, presentando el conjunto de poemas como una serie de secciones cortas. El libro recuperaría su legítimo epígrafe a partir de la siguiente edición.

La mayor extensión de *Muestra, corregida y aumentada...* frente a las dos obras anteriores, así como su estructuración en torno a cinco secciones, haría pensar en una mayor variedad temática; sin embargo, el conjunto se percibe como una prolongada reflexión sobre los efectos del paso del tiempo en la que la amplificación de los procedimientos iría encaminada a minimizar los excesos sentimentales que pudieran deslizarse del propio tema. Junto a este *leitmotiv* central, el poeta sigue desplegando sus viejas preocupaciones sociales, políticas y estéticas camufladas en una compleja trama de artificios formales que exigen más que nunca la complicidad del lector en el proceso de decodificación. María Payeras opina con acierto que la nueva orientación formalista de González responde a una auténtica necesidad para poder expresarse cabalmente. Los juegos verbales no serían una mera propuesta ornamental, sino la confirmación de que la compleja realidad solo puede representarse mediante mensajes que acompañen su forma a ese grado de complicación, para vencer el vacío que habían generado las palabras inútiles (2009: 41)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> En 5.5. analizaremos detenidamente las diferencias que presentan las dos ediciones.

<sup>29</sup> Por su parte, Martha LaFollette Miller realiza un interesante análisis del título de *Muestra...* descubriendo un aspecto lúdico desde el que González invitaría a considerar aspectos de subestimación, modestia y desapego irónico hacia sus propias emociones (MILLER, 1982: 81-82).



El tema sobre el que giran la mayoría de los poemas es muy difícil para el autor, porque, si bien por un lado “el procedimiento elegíaco confirma la destrucción de la utopía en la esfera emotiva y sentimental” (BAENA, 2007: 113), por otro es consciente de que se trata de un cliché de la poesía tradicional en el que resultaría fácil caer en el patetismo y en el exceso romántico, por ello, González intentará mostrar el carácter híbrido de unas composiciones que emplearán mecanismos propios de la modalidad narrativa para contrarrestar el tono melancólico; y lo hará desde el primer poema, en el que sorprenderá con un planteamiento inesperado que invitará a contemplar una postura insólita ante un motivo de la lírica más sentimental.

### INTRODUCCIÓN A UNOS POEMAS ELEGÍACOS

Dispongo aquí unos grupos de palabras.

No aspiro únicamente  
a decorar con inservibles gestos  
el yerto mausoleo de los días  
idos, abandonados para siempre como  
las salas de un confuso palacio que fue nuestro,  
al que ya nunca volveremos.

Que esas palabras,  
en su inutilidad

—lo mismo que las rosas enterradas  
con un cuerpo querido  
que ya no puede verlas ni gozar de su aroma—

sean al menos,

cuando el paso del tiempo las marchite  
y su sentido oscuro se deshaga o se ignore,

eterno —si eso fuese posible— testimonio,

no del perdido bien que rememoran;

tampoco de la mano  
 –borrada ya en la sombra–  
 que hoy las deja en la sombra,

sino de la piedad que la ha movido (GONZÁLEZ, 2008a: 291).

El poema abre la primera sección del libro titulada “Poemas elegíacos” y el primer verso con el que se encuentra el lector lo aleja del ámbito propio de la lamentación. La aparente frialdad del enunciado rompe las expectativas con un sintagma claramente objetivo, “unos grupos de palabras”, y ese prosaísmo nos lleva a reconsiderar el significado del mismo título «Introducción a unos poemas elegíacos», descubriendo que el término “Introducción” quizá apunte a su valor de auténtico exordio de una obra que se presentará a continuación y de la que se mantiene engañosamente separado.

Los dos versos siguientes mantienen el tono de un hablante poco poético, que muestra su rechazo hacia los que considera gestos “inservibles”, evocando con ello a aquel sujeto que años atrás lamentaba la escasa repercusión de las “palabras inútiles”; y a continuación, descubre sus limitaciones cuando no tiene más remedio que acudir al uso de lugares comunes del lenguaje elegíaco para poder llevar a cabo esa presentación. Esta doble perspectiva de hablantes pone en guardia al lector que tendrá que ir descodificando esa yuxtaposición de tonos para alcanzar el verdadero propósito del autor; y todo ello como digo, desde los compases iniciales del poemario, con lo que se anticipan las trampas que se habrán de sortear en lo sucesivo. Benson señaló este juego dramático identificando por un lado a un hablante frío y pragmático, a cuyo cargo correrían los versos más objetivos con los que se plantearía el propósito de “disponer palabras que sirvan como testimonio de la piedad”; y por otro, a uno más efusivo y sentimental que acentúa el tono romántico cuando alude al carácter estéril de algunos esfuerzos (1978/1979: 45-46). El artificio de la expresión que emplea este último (“yerto mausoleo”, “palacio abandonado”, “rosas enterradas”, “el tiempo las marchite”) recuerda a un lenguaje gastado por una tradición ya superada en la que se apoya como único recurso para hacerse entender; pero al hacerlo no puede dejar de insinuar cierto desdén y amargura ante la evidencia de que el único fin que puede pretender no es otro que responder a la naturaleza con una postura noble y estoica que ofrece como digno contraste a la trágica realidad de la condición humana, capaz de mostrar una infructuosa solidaridad (la piedad) en su situación más grave (el final de la existencia).

Esta ambivalencia expresiva también despertó el interés de Alarcos, que años después, en un artículo titulado “Recato y elegía”, realizó un exhaustivo comentario del poema en el que basándose en datos de naturaleza exclusivamente lingüística descubría cómo a través de la organización personal e intencional de los elementos menos visibles de la lengua, el poeta conseguía concentrar los contenidos básicos del género elegíaco en la desnuda expresión de “la piedad” (1996: 295-307). Alarcos empezaba identificando las dos secuencias de contenido que se podían extraer tras alquitarar el significado de los versos que identificaba con la voz más prosaica y cuya lectura continuada encerraba el verdadero sentido de la composición:

Dispongo aquí unos grupos de palabras.  
Que esas palabras,  
en su inutilidad  
sean al menos,  
eterno testimonio,  
no del bien perdido  
sino de la piedad.

Así, proponía que después de la lectura continuada de esos segmentos, se podía establecer que toda la secuencia se organizaba en torno a dos elementos: una acción (disponer palabras) y una deprecación (que sean testimonio). En lo que se refería a los versos más emotivos, los consideraba incisos aclaratorios que ponían en marcha un complejo sistema de referencias entre el plano real que identificaba con el discurso del hablante objetivo y el plano imaginario de la voz romántica.

Sin embargo, el alcance final que atribuía al poema merece una matización cuando afirmaba que “el poeta ha partido probablemente de una sustancia de experiencia concreta: la piedad suscitada en su memoria por la consideración del tiempo pasado y su definitiva clausura” (*ibid.*: 302). ¿Por qué el paso del tiempo habría de suscitar piedad? En mi opinión, aquí radica la originalidad del planteamiento. La clausura de la existencia provocaría más bien un sentimiento de rechazo, de angustia o impotencia acorde a la sensación manifestada por el hablante emotivo ante la inutilidad de las palabras; y sin embargo, su respuesta es la aceptación de la ley natural adoptando la actitud contraria a la esperada. Frente a la agresión trágica del devenir temporal, el poeta ofrece como respuesta aquello de lo que aquel carece, la piedad; mostrando un esfuerzo humanizador y de solidaridad que contrasta con la cruel

realidad. Resulta llamativo que, al contrario de lo que cabría suponer, la voz con mayor carga emocional sea la que proviene del hablante objetivo y pragmático, mientras que los excesos románticos constituyen meros soportes formales totalmente prescindibles. Si ahora volvemos nuestra mirada al título y recordamos el carácter introductorio del poema, parece clara la postura que insinúa que va a mantener en relación al tema elegíaco.

Por su parte, José Paulino Ayuso analizaba la reflexión metapoética de la composición considerando que:

se centra en la función de la poesía y, por tanto, nos remite otra vez al problema presente desde el comienzo (en Ángel González y en su grupo) de la relación entre la poesía y la realidad. Aquí se ofrece el poema como un testimonio (acaso permanente, pero posiblemente no) del amor, nombrado como piedad, que es la tonalidad del amor por las cosas irremediabilmente idas, por los espacios perdidos o inhabitables. El poema es, pues, testimonio, mensaje cuyo contenido no es el sujeto (la mano borrada en la sombra, en el más acá del luminoso haz de palabras) y tampoco el objeto (el perdido bien, más allá de toda palabra, inaprehensible). Entre el yo y la realidad fuera de mí, el poema manifiesta (y de algún modo crea) la relación sentimental que enlaza el objeto al sujeto que lo canta y a este con su realidad amada (AYUSO, 1988).

Si tenemos en cuenta la evolución posterior de la obra de González, sobre todo en sus últimos poemarios, la propuesta de Ayuso se ajusta con bastante precisión a la imagen que, según veremos, el poeta ofrecerá sobre el sujeto y la realidad en libros como *Deixis en fantasma* y *Otoños y otras luces*.

El siguiente poema, «Entonces», juega de nuevo con el uso de los adverbios temporales que ya destacamos en *Breves acotaciones...*. El capítulo inicial del nuevo libro (el poema anterior era una introducción) se abre así de forma abrupta, imprecisa, recordando al tono confidencial de otros poemas. Parece implicarnos directamente dando por sentado que tenemos datos que nos permitirán mirar en la dirección adecuada. La atemporalidad señalada por Payeras (2009: 222) para evocar ese pasado perdido se concreta no obstante en la imprecisión de los recuerdos del poeta. De nuevo un juego de voces superpuestas vuelve a contrarrestar los excesos emocionales, y bajo su efecto, la nostalgia queda oculta en la nebulosa de un pasado que empieza a evaporarse. Las primeras palabras de la evocación señalan a un hablante maduro y nostálgico que parece elaborar una imagen melancólica de su pasado; pero en seguida, percibimos las intenciones juguetonas de un *pathos* que quiere

modificar nuestro juicio alejándolo de excesos emocionales mediante un juego irónico que introduce una perspectiva más realista:

Entonces,  
en los atardeceres de verano,  
el viento  
traía desde el campo hasta mi calle  
un inestable olor a establo (GONZÁLEZ, 2008a: 292).

El sujeto, en plena consciencia de sí mismo, se deja llevar por una nostalgia que parece difuminarse en la niebla del pasado:

y a hierba susurrante como un río  
  
que entraba con su canto y con su aroma  
en las riberas pálidas del sueño.

Ecos remotos,  
sones desprendidos  
de aquel rumor,  
hilos de una esperanza  
poco a poco deshecha,  
se apagan dulcemente en la distancia:

ya ayer va susurrante como un río  
  
llevando lo soñado aguas abajo,  
hacia la blanca orilla del olvido (*ibid.*).

Las alusiones literarias parecen obvias; mientras que, por una parte, las tardes calurosas y somnolientas remiten inevitablemente a Machado; por otra, la imagen del *vita flumen* recupera el sentido de la elegía más conocida de nuestra tradición; sin embargo, en ambos casos, el sujeto del poema atenúa el efecto patético mediante juegos verbales cuya interpretación obliga al lector a un esfuerzo intelectual racionalista que lo aleja de la esfera sentimental. Vemos la quiebra de ese discurso en el quinto verso a través de la inclusión en la paronomasia (“*inestable*”/“*establo*”) y de un elemento prosaico (“*inestable olor*”); en la segunda parte del poema, el guiño que el hablante hace al paraíso de la infancia se

interrumpe con una audacia expresiva para compensar el aspecto tradicional de la evocación creando un calambur (“y a hierba susurrante como un río”/ “ya ayer va susurrante como un río”) para sobreponer en una misma cadena fónica dos secuencias de contenido que apuntan simultáneamente a la nostalgia del pasado y a su trágica superación en el momento actual. La presencia de los dos tonos equilibra así dos oposiciones. En primer lugar, y coincidiendo con la interpretación que hace Bernardo Delgado (1977: 77-86), las referencias nostálgicas del tiempo pretérito insinuadas desde el impreciso “entonces” se van degradando hasta percibirse únicamente en el “ahora” como un eco remoto; contraste que facilita la percepción de una dualidad paralela en la que se conjugan los sentimientos de la esperanza (“poco a poco deshecha”) con la desilusión.

## 5.2. PROCEDIMIENTOS PARA LA REALIDAD EXISTENCIAL

Esta sensación de inestabilidad emocional producida por los vaivenes del tiempo se trasvasa de poema a poema en toda la sección mediante desdoblamientos de voz que obligan a considerar parcialmente los dos discursos ofrecidos; porque si bien la postura romántica con la que se descubre la añoranza resulta admisible dentro de la tradición sentimental, el contrapunto de la inflexión objetiva parece ser más adecuado para traducir el momento presente del poeta, con lo cual, no queda más salida que aceptar esa complejidad como la postura que más nos acerca a una realidad que opera en el interior del sujeto golpeando una y otra vez con distintos mecanismos de reactivación melancólica, como sucede en la siguiente composición del libro, «Sonata para violín solo (Juan Sebastián Bach)» en la que una pieza musical parece ser la clave que desencadena “la ocurrencia” que estimula su creación:

Como la mano pura que graba en las paredes  
mensajes obsesivos de amor,  
sueños cifrados,  
así  
la trayectoria cruel de este cuchillo  
me está marcando el alma.

Mas su caligrafía no es oscura  
ni inocente:  
bien claro deletrea  
la obscenidad del tiempo, sus siniestros

designios.

¡Qué desgracia!

Ahora,

cuando salga a la calle,

cualquiera

podrá ver en mi rostro

—lo mismo que en las piedras profanadas

de un viejo templo en ruinas—

los nombres, los deseos, las fechas que componen

—abandonado todo a la intemperie—

el confuso perfil de un sueño roto,

el símbolo roído de una yerta esperanza (2008a: 293).

La dilogía empleada en el título de la composición yuxtapone aspectos contextuales (el hablante escucha una pieza musical interpretada por un único instrumento) y emocionales (y lo hace en solitario). De nuevo, el tono objetivo con el que apunta a la situación, y el romántico con el que ilumina al sujeto. A partir de ahí, el poema se centra en el efecto que la interpretación de la sonata produce en el interior del poeta, que se debate entre el patetismo ante el evidente discurrir temporal, y la estoica amargura derivada de la aceptación de sus consecuencias.

Internamente, los conceptos se presentan en forma de contrastes con los que se encauzan las diferencias tonales. Los primeros versos corren a cargo de la postura romántica, que a su vez utiliza imágenes de naturaleza contraria oponiendo “mensajes obsesivos de amor” perfectamente identificables al estar escritos en una pared, con “sueños cifrados” con los que nos arrastra al ámbito de la irracionalidad. ¿Tendrían esos mensajes la capacidad de ocultar mensajes solo accesibles para el destinatario? La “mano pura” que los ejecuta (y con la que apunta al intérprete de la pieza musical) ignora el daño que causa y que queda realzado en la parte central del poema mediante la agresiva metáfora que convierte el arco del violinista en un cuchillo que marca su alma. El efecto no es “oscuro” (como cabría esperar de un sueño cifrado), ni “inocente” (en clara alusión a los mensajes de amor); sino que descubre una realidad perfectamente objetivada por la otra voz presente en la composición: las profundas marcas que el paso del tiempo imprime en el rostro que el hablante siente como profanado.

La última parte desliza esta idea con un lenguaje más directo, de nuevo intentando ocultar el desasosiego, mostrándose tal como es, un viejo solitario abandonado a su deterioro.

«A mano amada» (GONZÁLEZ, 2008a: 294) desarrolla en el siguiente poema la misma propuesta conceptual. En esta ocasión los recuerdos asaltan literalmente como bandidos al poeta en plena noche para robar su tesoro máspreciado: el olvido. González prolonga el discurso del doble tono que ahora discurre a través de un juego verbal propuesto desde un sencillo título que descubre no obstante un buen ejemplo de significados yuxtapuestos. A la par que toma cuerpo la asociación con la expresión “a mano alzada” (o “armada”) con la que se insinúa el asalto, el lector recibe una información que paradójicamente desvirtúa el concepto de violencia física esperable en este tipo de circunstancias, al ser el amor (o su recuerdo) el agente de la agresión. El hablante romántico lleva a cabo la puesta en escena durante los primeros versos, mediante un interesante ejercicio de actualización de imágenes tradicionales:

A mano amada,  
cuando la noche impone su costumbre de insomnio  
y convierte  
cada minuto en el aniversario  
de todos los sucesos de una vida;

allí,  
en la esquina más negra del desamparo, donde  
el nunca y el ayer trazan su cruz de sombras,

los recuerdos me asaltan.

Desde el presente, siente el dolor que proporcionan unos recuerdos que aumentan su sensación de desamparo ante la evidencia de un tiempo ya perdido para siempre. Escenas de un pasado dichoso pero irrecuperable. En la soledad, es posible revivir con el deseo aquellos momentos cuya ausencia produce un dolor casi perceptible como “el arma blanca” que se oprime contra el dorso: “Unos empuñan tu mirada verde,/ otros/ apoyan en mi espalda/ el alma blanca de un lejano sueño”. En ese momento, irrumpe de forma paródica el hablante irónico para frenar la gravedad de la situación con una nueva audacia verbal -“¡el olvido o la vida!”- con la que parece mostrar la única huida a su alcance. La ingeniosa paradoja desvela que el daño conlleva la propia solución, pues si los recuerdos destructivos se encierran en el tesoro del olvido, y el poeta guarda el cofre, estará a salvo.



Los últimos versos muestran sin embargo una actitud que parece rendirse ante el asalto. Ahora, las dos voces semejan fundirse en la observación de las consecuencias; si bien es el tono menos emotivo el que aparenta ocupar mayor presencia llevando la iniciativa del análisis consciente -“Reconozco los rostros./ No hurto el cuerpo”-, el hablante patético nos lleva de la mano a presenciar su derrota: “Cierro los ojos para ver más hondo,/ y siento/ que me apuñalan fría/, justamente,/ con ese hierro viejo:/ la memoria”. La superposición de las dos voces se hace evidente en el uso del adverbio “justamente”, que por un lado apunta a la postura romántica de la aceptación de la “justa” derrota por la claudicación ante el pasado, y por otro recupera el discurso objetivo del hablante que nos recuerda que “precisamente” (“justamente”) ese tesoro que debería guardar para estar a salvo, es la causa de la herida recibida.

La situación y el tono de este poema llevaron a Benson (1978/1979: 51) a relacionarlo con «Mis enlutadas», del modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1966:136-139), composición en la que las tristezas acosan al poeta y le hacen tomar conciencia de la falsedad que encierran las esperanzas. Al igual que sucede en «A mano amada», el hablante experimenta la agresión de unas “uñas negras” que taciturnas y haraposas descienden hasta herirle en el fondo de su alma, escarbando en su vida para extraer los recuerdos que traen a la conciencia del presente la memoria de los muertos. Por momentos, Gutiérrez Nájera parece vacilar entre el rechazo (“a veces me revuelvo contra ellas/ y las muerdo con rabia,/ como la niña desvalida y mártir/ muerde a la arpía/ que la maltrata”) y la aceptación (“Aguárdolas ansioso, si el trabajo/ de ellas me separa,/ y búscolas en medio del bullicio”), reflejando una perspectiva ambivalente con la que insinúa la lucha interna que sus emociones mantienen ante la confrontación de las dos dimensiones temporales; sin embargo, las imágenes elaboradas por González dotan al planteamiento afectivo de un aire mucho más moderno con el que, sobre todo gracias a los juegos verbales, consigue mitigar el aspecto sentimental de la circunstancia transmitida. Los recuerdos de «A mano amada» ofrecen una visión degradada de sí mismos bajo la voz de un hablante más objetivo, al comportarse como bandidos parodiados por el lenguaje que emplean.

Casi como una prolongación de las reflexiones desplegadas en los textos anteriores, presenta en el siguiente poema una nueva variante de la misma partitura emocional. «Reverbera la música en los muros» mantiene vivos en nuestra lectura los ecos procedentes de la sonata vista dos páginas atrás. El hablante vuelve a tener conciencia de sí mismo a través de la

percepción de una melodía. Los efectos que la música produce en la capacidad analítica del sujeto son, como hemos venido señalando, recurrentes a lo largo de toda su trayectoria. En esta ocasión, el recuerdo asociado a la interpretación que el hablante lleva a cabo de la pieza que está escuchando, es tan intenso que siente desvanecer su cuerpo hasta la inmaterialidad. Sin embargo, lo que aparentemente es tan solo un signo de derrota, en realidad es una emoción que se superpone sobre el vitalismo omnipresente en su concepción de la existencia. Para González, la vida ofrece la posibilidad de la contemplación de la belleza, aunque sea de forma efímera. Su propuesta refleja esa lucha constante de querer permanecer en la cadena de la que se siente eslabón transitorio, porque tiene la certeza de que en ella es posible encontrar una fugaz sensación de placer y felicidad. La música se intuye como una de las experiencias que mejor reflejan ese acercamiento a la contemplación de la armonía, por eso no dudará en desprenderse del lastre que dificulte esa aproximación; aunque eso conlleve la necesidad de un proceso de autodegradación que reduce su corporeidad hasta condensarse en una sensación:

Reverbera la música en los muros  
y traspasa mi cuerpo como si no existiese.

¿Soy solo una memoria que regresa  
desde el cabo remoto de la vida,  
fiel a una invocación que no perdona?

Música que rechazan las paredes:  
solo soy eso.

Cuando ella cesa también yo me extingo (GONZÁLEZ, 2008a: 295).

Este planteamiento dialéctico explica la escasa resistencia que el poeta ofrece cuando se expone a los efectos que producen las melodías que lo conmueven. El recuerdo constata la crueldad de un presente que se columbra casi extinto, pero en la amargura, el hablante a través de la armonía musical se diluye en esa dimensión temporal que lo transporta a “un cabo remoto de la vida” en el que margina su interés por el momento actual para poder “sentir” plenamente.

En ese vaivén emocional, el riesgo ante el posible exceso sentimental desplegado en una composición en la que la voz reflexiva no dejaba espacio para el análisis pragmático, se corrige de forma contundente con un poema en el que se descubre de nuevo la postura estoica del hablante más realista. El recurso se plantea con un símbolo recurrente en la poesía de González con el que apunta al monótono discurrir de la propia vida que conduce a su final, su equivalente a la fuente o al río machadiano, elaborado al abrigo de su peripecia circunstancial: el otoño anunciado por la llegada de octubre.

En medio del verano puede desatarse el otoño, con sus hojas caídas y las temperaturas que empiezan a oxidar las orillas de los ríos. Por eso, y por otras razones que tienen que ver con la historia de España, la palabra inquietud huele a mes de octubre en la memoria de Ángel. [...] El mes de julio, llamado a representar la felicidad de las vacaciones y el buen tiempo, tarda poco en identificarse con la tragedia. Estos días oscuros y este frío de julio. En la memoria, no siempre cumplen los meses el itinerario lógico que empieza en el verano y termina en el otoño, que va del calor a los cielos negros. Hay historias que rompen el orden, que pasan de octubre a julio, de la inquietud a la tragedia. Octubre, desde luego, más que ningún otro mes, es el tiempo del tiempo que pasa. El niño que se acercaba a la poesía y a la música de las palabras lo comprendió enseguida... (GARCÍA MONTERO, 2009: 129-130).

El recuerdo infantil de un verano truncado por la guerra configura la idea de la relatividad temporal y facilita la yuxtaposición de impresiones que servirán para atenuar las secuelas del paso de un tiempo que parece transcurrir escapando a toda lógica. «A veces, en octubre, es lo que pasa» anticipa el punto de vista dominante de la que será su etapa final, el estoicismo resignado de quien sabe muy bien que no hay otra alternativa.

Cuando nada sucede,  
y el verano se ha ido,  
y las hojas comienzan a caer de los árboles,  
y el frío oxida el borde de los ríos  
y hace más lento el curso de las aguas;

cuando el cielo parece un mar violento,  
y los pájaros cambian de paisaje,  
y las palabras se oyen cada vez más lejanas,  
como susurros que dispersa el viento;

entonces,

ya se sabe,  
es lo que pasa:

esas hojas, los pájaros, las nubes,  
las palabras dispersas y los ríos,  
nos llenan de inquietud súbitamente  
y de desesperanza.

No busquéis el motivo en vuestros corazones.  
Tan solo es lo que dije:  
lo que pasa (2008a: 296).

Los versos primero y octavo descubren un tono objetivo que enmarcan de manera no gráfica, sino conceptual las sensaciones desveladas por el hablante romántico que se percibe entre los versos segundo y séptimo. El silencio captado cuando sencillamente “nada sucede” y “las palabras se oyen cada vez más lejanas” viene acompañado de imágenes tradicionalmente asociadas a esa época estacional (las hojas comienzan a caer, el frío oxida el borde de los ríos, el curso de las aguas es más lento, el cielo parece un mar violento, los pájaros cambian de paisaje) con las que el hablante se presenta como un ser consciente de su soledad y de su condición existencial. Todas esas señales -detectadas en muchas de las composiciones de sus últimos libros- son indicios que muestran una percepción de la realidad por parte de Ángel González que trasciende los elementos históricos y sociales, y que nos invita a huir de cualquier simplificada categorización temática que pretenda encasillar su propuesta poética en el ámbito de la crítica civil. El concepto de “realismo” aplicado a su obra debe tener presente la reflexión que sobre la experiencia inmediata de su propia condición González lleva a cabo en todos sus libros, especialmente en los publicados a partir de este momento; o si se prefiere, debe contemplar junto a ese marco del análisis político y social, un espectro argumental que deriva hacia planteamientos metafísicos. De ese modo, anexa a la interpretación de la realidad histórica y de la realidad utópica que de ella se deriva, deberíamos situar su análisis de la “realidad existencial”.

Según estamos comprobando, el sujeto se sirve de los procedimientos para explicar el paradójico efecto de la experiencia vital en su conciencia, a través de voces que unas veces se oponen, otras se complementan y otras se anulan, en una pugna que deja al descubierto la aceptación de la evidencia, como sucede en los versos finales de la composición anterior,

que muestran cómo la desesperanza, presente aquí y en los otros poemas de la sección, no surge como consecuencia de ningún enigma que el sujeto pueda descifrar. Una dilogía sirve para restar trascendencia al tono melancólico. Al dirigirse a nosotros en los últimos versos (“no busquéis”) para repetir la expresión “lo que pasa”, rompe la intimidad inicial con la modalidad dialogada para explicar con aparente naturalidad la traducción de los signos del comienzo que parecían operar como detonantes emocionales. No hay misterio, es lo que tiene que suceder; “lo que pasa” es la vida, en la que vamos generando recuerdos con cada uno de nuestros actos que llegado el momento, nos hacen tomar conciencia de nuestra temporalidad.

A pesar de todo, el hablante no se resigna a darse por vencido, y como último argumento de defensa, esgrime la propia vida como signo de triunfo, encontrando en el remanso del amor el instrumento que permitirá la victoria sobre el tiempo. En «Inmortalidad de la nada» el sujeto pretende mostrar cierta heroicidad ante su propia consumación aferrándose al carácter imperecedero de la llama de la pasión. Aunque su disfrute por parte del ser humano sea efímero y temporal, la intensidad con la que se percibe cuando se experimenta es incombustible. La composición vuelve a transcurrir a través de una ingeniosa propuesta de juegos verbales. La paradoja que apunta desde el título dirige la mirada del lector hacia el alcance que encierra el concepto de “la nada”. ¿Cómo la manifestación de la carencia absoluta de la existencia puede perdurar de forma indefinida en la memoria? La aparente trascendencia de la propuesta se desvirtúa y pierde solemnidad con la broma lingüística del segundo verso a través de la que se plantea la indefectibilidad del amor en relación con la expresión paródica “gesta de gusanos”, que se irá complicando con una serie de anomalías semánticas y sintácticas que invitan a retroceder en la lectura una y otra vez para intentar ordenar los conceptos:

Los despojos del mar roen apenas  
los ojos que jamás  
—porque te vieron—,  
jamás  
se comerá la tierra al fin del todo (2008a: 297).

Así percibimos que a través de la paronomasia (“despojos”/ “ojos”) elabora una ingeniosa secuencia de inclusión en la que integra los recuerdos evocados por la contemplación de la belleza natural cuya pérdida en la memoria no consigue borrar la imagen que sus ojos

imprimieron al contemplar la hermosura de la mujer amada. Por eso, las reminiscencias (en este caso, la evocación del mar) cuyo destino natural es el olvido, no pueden arrastrar con ellas las imágenes ya eternamente guardadas al abrigo del amor, que a su vez, actuarán como salvaguardias de las quedan expuestas a los efectos del *ruit hora*.

Sin embargo, en la tercera parte descubrimos una actitud y un tono que parecen dudar de su seguridad. El hablante empieza a titubear, y continúa su discurso con indecisión, como si estuviera farfullando palabras de cuya veracidad duda. Prueba de ello es el uso que hace del pronombre “tú” con una doble función sintáctica, al convertirlo en complemento y en sujeto de la misma acción de devorar:

Yo he devorado tú  
me has devorado  
en un único incendio (*ibid.*).

Dentro de esta reflexión sobre la realidad existencial, podríamos así señalar la presencia en la conciencia de Ángel de González de una utopía similar a la que cobra forma en sus composiciones de compromiso social. Pero aquí, “el convencimiento” de su viabilidad parece ser menos consistente. Por ello, a pesar de su tenacidad, cierra el poema con una manifestación profética que en el fondo sintetiza su incertidumbre:

Abandona cuidados:  
lo que ha ardido  
ya nada tiene que temer del tiempo.

De nuevo mediante la paródica alusión al mensaje dantesco<sup>30</sup> se relativiza el alcance de la cláusula premonitoria de los dos últimos versos. En el fondo pesa demasiado la certeza de la transitoriedad del amor, por lo que la salvación no será completa y solo se alcanzará en la evidencia de que existió.

El juego de perspectivas se prolonga en un poema que de nuevo quiebra las expectativas sugeridas en el título desde el primer verso. El lector que se encuentra ante una «Elegía pura» espera recibir un discurso de lamento por una pérdida irremediable; sin embargo, se sorprende con la voz de un hablante que con toda naturalidad proclama que “Aquí no pasa

<sup>30</sup> “Lasziate ogni speranza, voi che entrate” (“Abandone toda esperanza el que entre por aquí”) terminaba la advertencia situada en la puerta del infierno.

nada” (2008a: 298), para a continuación matizar con aparente ironía “salvo el tiempo”, verso en el que de nuevo convergen las dos voces entre las que oscila la experiencia<sup>31</sup>. En esa confluencia se pueden distinguir no obstante las posturas que llevan a considerar la broma por un lado, y la reflexión profunda que introduce el hablante romántico por otra, que prolonga los efectos de la música ya anticipados en las composiciones anteriores, pero con una nueva variación de interpretación ecfrástica; porque si en «Sonata para violín solo» y en «Reverbera la música en los muros...» las emociones se recreaban al percibir físicamente los sonidos, en «Elegía pura» el empleo de la metáfora genera un efecto de identificación total entre el tiempo y su toma de conciencia a través de unos recuerdos que vuelven a la memoria una y otra vez como una eterna melodía “*ya extinguida*”, con lo que resalta mediante esa percepción –la música que solo se percibe en el interior de un personaje solitario, abandonado, y que resulta inaudible para los demás– el desconcierto que produce la sensación de monotonía y caducidad. La secuencia termina con una imagen degradada del sujeto resignado y realista (“un corazón hueco, abandonado”) que parece tener claro su destino (“que alguien toma un momento,/ escucha/ y tira”). La relación ecfrástica entre la música y la poesía se manifiesta en el uso compartido de la materia sonora, “pero lo sustancial de esa materia, aquello de lo que participa también el propio sujeto poético viene dado por el tiempo” (OLMO ITURRIARTE, *et al*, 2012: 102).

Resulta atípico que el cierre de la primera sección lo represente con un “epílogo” que se anticipa al final del libro. Con ello el hablante vuelve a llamar nuestra atención sobre el carácter narrativo de su propuesta y sobre los procedimientos formales que está empleando para darle forma. Todo indica que con un instrumento propio de la prosa está intentando difuminar el aspecto lírico que se haya podido insinuar desde el título “Poemas elegíacos”. El tema que se supone ligado al término “elegía” no le resulta fácil de interpretar porque es un ámbito propicio para los clichés y los tópicos; por eso, ha desarrollado una propuesta en la que se ha esforzado en diseñar moldes que alejen las actitudes sentimentales de los lugares comunes, situando al comienzo una introducción, como si de un ensayo sobre las emociones se tratase, seguida de una serie de reflexiones cruzadas entre distintas voces cuya forma las asemejaba a un monólogo interior que por momentos se tornaba en diálogo,

---

<sup>31</sup> Martha LaFollette Miller dirige su análisis en la misma dirección cuando sobre «Elegía pura» comenta: “The first obstacle encountered in the body of the poem is the first line itself, since its colloquial tone and reference to lack of significant activity conflict with the intensity and elevation associated with the serious subject matter of the traditional elegy” (MILLER, 1982: 84).

(“El primer obstáculo es ya la primera línea, ya que su tono coloquial y la referencia a la falta de actividad choca con la intensidad que se espera encontrar con los temas tradicionales que reflejan las elegías”).

especialmente cuando extendía su discurso hacia un “vosotros” con el que incluía al propio lector en la experiencia.

El epílogo cumpliría entonces la doble función de poner fin a la exposición a la vez que plantea las conclusiones derivadas de dicho análisis:

Me arrepiento de tanta inútil queja,  
de tanta  
tentación improcedente.  
Son las reglas del juego inapelables  
y justifican toda, cualquier pérdida.  
Ahora  
solo lo inesperado o lo imposible  
podría hacerme llorar:

una resurrección, ninguna muerte (2008a: 299).

Todo parece indicar al lector que estos ejercicios de expresión han conducido al sujeto a asumir una derrota inevitable. El poema encierra en cierto sentido un alcance metapoético con el que alude escépticamente a la finalidad de su obra y que recuerda a “las palabras inútiles” de su «Preámbulo a un silencio». Con el verso “Son las reglas del juego inapelables” anticipa el punto de vista que retomará en su último libro, *Nada grave*. En síntesis, una vez más la idea recurrente de “*lo que pasa*”; la lógica consecuencia de “mover el corazón todos los días/ casi cien veces por minuto” (2008a: 17). No hay nada por lo que merezca la pena sufrir. Solo lo inesperado –por imposible– podría alterar ese estado de resignación.

### 5.3. LA ÉPICA DEL COMPROMISO O EL COMPROMISO A TRAVÉS DE LA ÉPICA

La segunda sección se presenta con dos términos que prolongan la intención del autor de seguir mostrando sus composiciones bajo la forma del relato. Con el título “Poemas épicos y narrativos” delimita mediante la conjunción “y” el campo significativo que pretende alcanzar, pues si bien podríamos entenderlos como sinónimos asociando el carácter épico a la modalidad narrativa, lo cierto es que es posible vislumbrar en algunos poemas dos tonos muy marcados que permiten discriminar matices genéricos muy concretos. Así, las dos primeras piezas, «Fragmentos» y «Todo se explica», a pesar de las diferencias de perspectivismo que muestran, se pueden recibir como dos reflexiones que descubren juegos



conceptuales similares a los desplegados en la primera sección, en los que el hablante incide de nuevo en mostrar los efectos provocados por un devenir temporal que dirige la mirada, bien hacia el momento pasado en el que se perdió la inocencia y la conciencia adulta se instaló de manera definitiva en la percepción del protagonista (tal como sucede en «Fragmentos»), o bien al momento presente desde el que experimenta la desesperanza ante una realidad perturbadora y mortecina («Todo se explica»).

Sin embargo, cuando la desilusión ya está instalada en el discurso, este se torna más crítico, y reaparece el tono más comprometido del hablante para arremeter contra los causantes históricos de ese desánimo por las traiciones cometidas contra la dignidad humana. A partir de ese momento, el discurso épico recupera su original sentido al mostrar la desigual lucha de los héroes contra los usurpadores de la libertad y de la justicia. Tras la lectura de las cuatro composiciones que vienen a continuación, toda la sección cobra un sentido unitario cuya trama iría encabezada por los recuerdos de una infancia en el reino de la inocencia, truncada por la cercana y continua presencia de la muerte, que grabaría su amenaza de por vida en la conciencia del autor, y cuyas continuas manifestaciones se materializarán en las iniquidades llevadas a cabo por todos los traidores expoliadores de los poderes legítimos («Divagación onírica», «Horóscopo para un tirano olvidado»), cuyo paso por la historia dejó como único recuerdo la sangre derramada en nombre de sus abyectos propósitos («Otra vez»).

Aunque la intención del autor parece clara, no es menos notable su empeño también en esta segunda parte de huir de cualquier exceso sentimental, con lo que de nuevo serán los aspectos formales los encargados de regular los tonos, continuando con el empleo de la yuxtaposición de hablantes que ya había utilizado en los poemas elegíacos.

«Fragmentos» consta de cuatro partes cohesionadas mediante la forma de un juego dramático en el que el sujeto desdobra su voz en un “tú” para atenuar el posible exceso de sentimentalismo que transmitiría el discurso en primera persona.

En el primer fragmento (2008a: 303) parte de una homonimia para referirse al amargo “tiempo” histórico que originó las profundas heridas que no obstante no pudieron -pasado “el tiempo”- borrar del todo el recuerdo del amor, que pudo sobrevivir a pesar de las agresiones. Consideremos las innumerables muestras de cariño y calor humano ya reseñadas que González confiesa recordar con nitidez en sus memorias de la infancia. Ahora, la imagen de ese recuerdo pierde emotividad al diluirse en una metáfora conceptualmente agresiva, en la que el amor vence a la “huella de las manos sucias del tiempo”, revolviéndose incorruptible al odio entre “una grasa espesa”.

A partir del fragmento II se recrea de nuevo la antítesis *acariciado/áspero mundo*, al recordarle a su interlocutor (y por lo tanto, a sí mismo) ese estado de inocencia absoluta ajena al sufrimiento (“Eras la vida pura/ que lo ignoraba todo”) un dolor resaltado en el primer verso de esa secuencia con un nuevo enfoque antitético (“Jugabas entre muerte”), y que fue impactando poco a poco en la conciencia del niño (“Un aire helado, a veces/[...] te acariciaba el rostro”) para instalarse tempranamente en ella de manera definitiva, y sentida como una continua amenaza; experiencia reflejada en una larga descripción que da forma al fragmento III:

Lo supiste muy pronto.  
Desde entonces  
ya nunca dejarías  
de verla,  
acechándote siempre  
entre dos sombras  
delatada  
por la luz corrosiva  
de los amaneceres imprevistos,  
mal oculta en los pliegues de las tardes de invierno  
cuando el día se acaba sin que llegue la noche  
y hay un tiempo de nadie,  
un vacío creciente  
-bajorrelieve en polvo de un volumen de viento-  
que pretende atraparte en sus bóvedas sucias (*ibid.*:304).

El poema finaliza con una parte explicativa en la que el hablante justifica su decidida actitud de luchar a pesar de todo por conseguir la plenitud robada, aunque sea consciente de su fugacidad. La imagen del felino hambriento que disputa su presa a los caimanes resalta de nuevo aquel concepto del escombros tenaz que luchaba contra el viento y avanzaba por caminos que no iban a ningún sitio, y confirma la idea ya comentada de Enrique Baena cuando establece que la configuración temática de la poesía de Ángel González quedó consolidada en los primeros poemas de *Áspero mundo*.

Pero por si esa postura pudiera generar alguna duda, se apuntala con dos sustantivos que amplifican su tensión emocional: “entre el asco y el miedo” con los que nos prepara para lo

que viene a continuación; porque si bien el miedo es atribuible a la certeza de la muerte, el asco nos obliga a tener presentes otros factores.

En «Todo se explica» (*ibid.*: 305) el hablante cambia de perspectiva para incluirnos en su conversación. Del “tú” pasa a un “nosotros” para involucrarnos en un diálogo que apunta a un tercero. En un tono conversacional habla de la esperanza como de un conocido que en los últimos tiempos muestra síntomas de un cierto desequilibrio emocional (“estaba distraída”, “llegaba siempre tarde”, “nos llamaba/ con nombres de parientes ya enterrados”), y poco a poco las imágenes se van tiñendo de irracionalidad para amortiguar la faceta más emotiva de esa ausencia, las heridas que provoca la desesperada búsqueda de algo que parece inexistente.

Un coloquialismo termina por borrar cualquier rastro de melancolía: “Pero ahora, ni eso,/ [...]llegué a pensar:/ ¿si se habrá muerto?”; y los versos finales descubren la cruel realidad en la que nos involucra como víctimas de la misma circunstancia: “los muertos éramos nosotros”.

Comparando las reflexiones finales de «Fragmentos» y «Todo se explica», descubrimos un sujeto que se revuelve en medio del desasosiego que produce el saberse perdedor de una batalla que sin embargo no está dispuesto a abandonar. La firme actitud de quien defiende la utopía contra una realidad hostil que cuenta con el aliado del tiempo para mermar la resistencia de quienes se oponen a su implacable discurrir.

Las confusas representaciones que ha ido recreando para ilustrar la soledad del ser humano ante la falta de esperanza crean el clima adecuado para que encaje su «Divagación onírica»:

Los vencedores,  
tras recibir entre ovaciones besos y banderas,  
coronas de laurel, medallas, cigarrillos,  
estrellas de latón, botín y gloria,  
oyeron  
al fin de la jornada  
una última orden inflexible:

arrojar las armas,  
romper filas en calma y en silencio,  
dispersarse.

La victoria  
había sido un error del alto mando,

menos

tal vez que una ilusión  
—acaso una traición o una mentira.

Su sueño heroico,  
sus himnos,  
su grandeza,  
su Imperio de humo y sangre,  
quedaban abolidos,  
teñidos de ignominia por decreto.

Algunos  
jamás llegaron a saberlo.  
Y la borrosa duda sugerida  
por sus ojos abiertos y asombrados  
no llegó a desvirtuar esa sonrisa  
insolente, distante, dura, helada  
para siempre en sus labios  
por el rictus amargo de la muerte (*ibid.*: 306-307).

Resulta inevitable percibir los ecos del lenguaje altisonante de los discursos propagandísticos con los que el régimen difundía sus consignas seudopatrióticas, pero ahora el mensaje invierte el alcance significativo al plantear una absurda situación en donde las circunstancias históricas se transfiguran en la esfera de la irrealidad. El hablante parece perderse igualmente en esa atmósfera, borrándose las huellas pronominales que dirigían nuestra mirada hacia el “tú” o el “vosotros” en las composiciones anteriores, para hacernos testigos de la ilógica percepción que está teniendo lugar en la conciencia de “los vencedores”, a quienes presenta como autómatas, como marionetas cuyos hilos acaban de caer y han quedado convertidas en figuras grotescas sin capacidad de reacción ni iniciativa. A pesar de la compleja recreación onírica, la secuencia remite claramente a una situación histórica muy concreta; el clima de incertidumbre que se creó tras la muerte del dictador ante el posible proceso de democratización. Teniendo en cuenta las fechas en las que apareció el poema, debemos coincidir con María Payeras (2009: 251) en que González se anticipó con esta divagación a unos acontecimientos que todavía no habían podido manifestarse. Efectivamente, «Divagación onírica» ya se encontraba en la primera versión

de la *Muestra...* aparecida en la primavera de 1976. Por su parte, el dictador había muerto en noviembre del año anterior, por lo que las consecuencias políticas de aquel suceso todavía no se podían intuir, al menos con la orientación que el poeta insinúa en sus versos. Dos días después de la muerte de Franco, fue proclamado rey de España Juan Carlos I, designado años atrás por el propio dictador como su sucesor. El nuevo jefe del Estado confirmó en su puesto al presidente del Gobierno del régimen franquista, Carlos Arias Navarro, que ocuparía el cargo hasta julio de 1976, fecha en la que el rey le obligó a presentar la dimisión por el aumento de las discrepancias entre los dos mandatarios. Por entonces, ya había visto la luz la primera versión del libro de Ángel González, por lo tanto resulta lógico pensar que las reacciones de desconcierto experimentadas por quienes recibieron la orden de “arrojar las armas” para contemplar una posible democratización del país aludidas en el poema, fueron un auténtico ejercicio hipotético realizado cuando aún no se podían apreciar los primeros movimientos que conducirían a la clausura definitiva del franquismo.

En el poema, González alude a una realidad desdibujada, por lo que en el fondo, se podría intuir como el deseo escondido del propio hablante de querer contemplar el abandono definitivo de la fuerza y la petición de perdón por parte de quienes protagonizaron el acto de la traición y de la afrenta pública. Sin embargo, incluso en el sueño es consciente del carácter utópico de ese deseo, porque siempre quedarán “algunos” cuya “sonrisa/ insolente, distante, dura, helada/ para siempre en sus labios” mantengan vivo el recuerdo del enfrentamiento, anticipando con ello la resistencia que encontraría años después el nuevo modelo democrático.

Bajo esa perspectiva, se puede plantear que la rabia contenida ante una realidad que contempla la extensión en el futuro de los ecos del pasado deriva en una exaltada muestra de indignación, liberada una vez más bajo un detonante musical, en «Estoy bartok de todo» (*ibid.*:308). Mediante la paronomasia *in absentia*, el hablante, de nuevo bajo la máscara de la primera persona, nos trae de regreso al mundo consciente para, con ese juego fónico, evocar en nuestra mente la expresión coloquial “estoy harto de todo” que define su estado emocional.

Estoy bartok de todo,  
bela  
bartok de ese violín que me persigue,  
de sus fintas precisas,  
de las sinuosas violas,

de la insidia que el oboe propaga,  
de la admonitoria gravedad del fagot,  
de la furia del viento,  
del hondo crepitar de la madera.

Resuena bela en todo bartok: tengo  
miedo.

La música  
ha ocupado mi casa.  
Por lo que oigo,  
puede ser peligrosa.  
Échenla fuera.

En 3.3.1. ya hemos señalado que la música suele irrumpir en las composiciones de Ángel González para subrayar el efecto devastador que producen en la conciencia del poeta conceptos dramáticos como el tiempo o la muerte. En esta ocasión, la melodía invade su hogar y siente que embarga su intimidad como lo hacen sus sentimientos, para evocar con sus acordes imágenes reales que le generan desamparo. Se apodera de él, envolviéndolo en una angustia sugerida por la violencia del léxico (“insidia del oboe”, “gravedad del fagot”, “furia del viento”) y expresa su efecto mediante una hipérbole camuflada en una nueva audacia verbal que prolonga su significación más allá de la sugerencia de los significantes, merced a la asociación inmediata que el lector establece con unos conocidos versos románticos: “Resuena bela en todo bartok”.

En la última estrofa, el hablante extiende el juego a través de un discurso anfibológico con insinuaciones que el receptor debe descodificar mediante segundas lecturas. “Por lo que oigo,/ puede ser peligrosa”, afirma casi al final; y en ese punto nos vemos obligados a contemplar dos posibilidades interpretativas, si bien una, la que en principio derivaría de su significación literal, parece la menos importante. Si entendemos la percepción de la música desde el plano estrictamente físico, no parece probable que pueda sentirse como una amenaza para el sujeto; por eso, el verso “Por lo que oigo” nos lleva a intuir la traducción que el hablante está realizando sobre la melodía a través del plano emocional. Llegados a este punto podríamos preguntarnos qué tipo de mensajes musicales provocarían en el ánimo del poeta una reacción de rechazo tan profundo como para desear su expulsión. Olmo Iturriarte (2012: 103) establece una conexión en este aspecto con la expulsión de la poesía

que Platón propone de la República por el peligro que encierran unas ficciones que sin embargo contienen una evidente carga de verdad. Por lo que se refiere a la música que se señala en este poema, la posible respuesta admite una doble consideración en función de la lectura que estemos llevando a cabo. Si abrimos el libro directamente por la página en la que se encuentra la composición sin tener en cuenta otros factores contextuales, descubrimos un nuevo ejercicio de recreación ecfrástica que redundaba en la misma idea que apuntaban otras propuestas donde el componente musical actuaba como amplificador emocional, otorgando a cada instrumento (como ya hizo con su «Quinteto enterramiento...») un papel concreto en la transmisión de las sensaciones; y así el planteamiento formulado por Olmo Iturriarte quedaría fundamentado sobre la base de una concepción tópica dentro del espectro temático del autor, donde este tipo de signos cumplen una función recurrente encaminada a cubrir los espacios donde no pueden actuar otros recursos como el humor o la ironía. Bajo ese punto de vista, ya ha quedado dicho que el poema traduciría el malestar anímico del sujeto ante la percepción armónica de estímulos que reproducen impresiones que anclan su conciencia en una realidad dolorosa.

Si por otro lado realizamos la lectura del texto considerando el lugar que ocupa en la sección del libro, y tenemos presente la intencionalidad narrativa que, desde el terreno formal, el hablante viene señalando desde el principio de *Muestra...* podemos considerar «Estoy bartok de todo» como una respuesta contundente al malestar originado y denunciado en las composiciones anteriores, especialmente a las intuiciones sugeridas en su «Divagación onírica», donde se vislumbraba un futuro lastrado por el odio del pasado, motivo por el que el poeta declara el dolor que le produce un tipo de música que, como sucede con la obra del famoso compositor húngaro, se asocia con la tradición y el folclore, factores que hacen coincidir la mirada con los momentos que se pretende superar.

Ciertamente, en la situación inmediata a la muerte del dictador, la incertidumbre generalizada en el panorama político invitaba a contemplar el futuro con recelo, y el hablante, atento a todas las señales muestra esa inseguridad a través de una serie de personificaciones que descubren la persistencia del temor instalado en la conciencia; por eso, las acciones atribuidas a los instrumentos obligan a mantener una actitud de desconfianza (los violines -con sus fintas- le persiguen y le amagan una y otra vez con precisión; las violas -sinuosas- no descubren sus verdaderos propósitos; el oboe propaga embustes con la intención de causar daño -insidias-; el fagot amonesta con gravedad; el viento desplaza una ira -furia- exaltada, y todo ello produce la desagradable sensación de una melodía que reproduce con insistencia sonidos rápidos y secos).

En cualquier caso, sea cual sea el itinerario de lectura, no hay que caer en el error de considerar el motivo musical en el universo poético de González como un símbolo cargado de negatividad, y mucho menos teniendo en cuenta -como veremos más adelante- que la música fue un componente fundamental en la vida del escritor, quien siempre manifestó un abierto interés por la aproximación hacia ese lenguaje; que sin embargo, como entiende que sucede con cualquier otro código, es susceptible de relativizar el alcance significativo de sus signos, y atenuar por tanto la trascendencia que en ocasiones se desprende de sus mensajes.

«Horóscopo para un tirano olvidado» (*ibid.*:309) ofrece esa misma doble apreciación interpretativa que permite ampliar su alcance semántico si se enmarca en el contexto general del poemario. Lo que de forma aislada se percibe como una sátira abierta contra las dictaduras, integrada en la sección viene a funcionar como la concreción en el mundo real de los resentimientos parodiados en su «Divagación onírica», cuyos efectos repercutían de manera inquietante en «Estoy bartok de todo».

En «Horóscopo...» inicia de nuevo la composición con el mismo juego paronomástico que empleaba en el comienzo del poema anterior, integrando en una misma connotación dos mensajes que siendo independientes confluyen en la misma idea gracias a la proximidad fónica: “Ni Mars/ ni Venus:/ solo/ Marte de carnaval”. Los dos primeros versos encierran la negación de un concepto político y del placer sensual sugiriendo una dilogía entre los nombres de los dos personajes (Marx y Venus) y la coloquial locución adverbial “ni más ni menos”, cuyo significado literal, ‘exactamente’, acota la circunstancia y abona el terreno de la parodia en el que deberá penetrar el lector. La realidad representada priva de libertades a los individuos, y a cambio exhibe sin pudor la hipocresía de un modelo social impuesto por la fuerza, que desde el lado de la utopía se contempla como una mezquina farsa (“solo/ Marte de carnaval”) que esconde sus prejuicios y una doble moral que practica en lo privado lo que previamente censura con intransigencia (“sórdido Eros de café cantante,/ con chistera al prostíbulo,/ recién besada la mano de la reina.”). La caricatura se prolonga en la segunda estrofa degradando la imagen del dictador galano con medallas, cruces y charreteras que evocan mediante un símil el motivo por el que la esperanza se había perdido en «Todo se explica», dibujando de nuevo la idea de la traición.

La breve estrofa central encierra bajo la forma del discurso profético el motivo principal del poema, articulado en una antítesis temporal (“no podrás/ no pudiste”) que amaga con una interpretación adversativa que el lector podría entender como una oposición lo que en realidad termina resultando la confirmación de un temor:



Pero tú no podrás, no:  
no pudiste.

Otro vendrá después que te hará bueno (*ibid.*).

La predicción del horóscopo anticipa por lo tanto la influencia de otros astros, muy diferentes a los apuntados en los dos versos iniciales, y cuyos efectos serán aun más devastadores. El hablante parece tener claro que esas situaciones auspiciadas por el abuso de la fuerza, siempre prolongan sus efectos más allá de la confianza depositada en las posibilidades de victoria de “los justos” que caen derrotados combatiendo las tiranías. González habla desde la objetividad que interpreta su experiencia. Toda su vida, desde la pérdida del acariciado mundo, ha estado enmarcada por circunstancias históricas -primero una revolución, después una guerra y finalmente una dictadura- cuyo efecto supuso el rechazo de un modelo de realidad que tuvo que sustituir por la propuesta de una alternativa de incierta consistencia de la que también dudará constantemente. Aunque es probable que esta composición se escribiera tras la muerte de Franco, a pesar de ello el poeta se siente atrapado entre la evidencia de una vida “sin esperanza” y el deseo poco probable sugerido desde la utopía “del convencimiento”, porque en su análisis de la existencia, las dictaduras constituyen una amenaza permanente que siempre terminan arraigando en los sistemas débiles; por ello, como señala E. Baena, se ve obligado a enfatizar “los términos de una vivencia monótona, junto a la naturaleza caótica del suceder temporal respecto a la condición humana” (2007: 126). En este sentido, la penúltima estrofa anticipa el último poema de esta sección, en el que, como veremos, el poeta volverá a evidenciar los mismos efectos del totalitarismo en un país diferente. Una imagen paródica funde la expresión irónica con el tono de amargo rechazo con el que muestra su repulsa; elementos resaltados formalmente a través de intencionadas pausas versales revelan matices solo intuitos con una lectura atenta:

Asesino platónico,  
  
tu idea  
del crimen  
será soberbiamente realizada,  
y el desprecio  
—el Norte de tus actos—

desde otra boca azuzará a la muerte  
con más saña que tú y mejor fortuna (*ibid.*).

Tras la burla escondida en la expresión “asesino platónico” con la que naturalmente se desconfía del alcance significativo del adjetivo, la pausa que propone en el segundo verso invita a considerar ese silencio como la duda sobre la capacidad del dictador de generar ideas, o al menos sobre la humanidad de las que pueda alumbrar, aspecto que resalta negativamente en el encabalgamiento con el tercer verso, delimitando el campo de actuación a un ámbito aceptable para el hablante, la inercia a sembrar el mal, que cobra naturaleza de premonición en los endecasílabos (“será soberbiamente realizada/...desde otra boca azuzará a la muerte”).

La ambigüedad emocional con la que abre la última parte del poema, en realidad está dibujando en la conciencia del receptor una doble perspectiva que dirige la mirada del lector hacia el resentimiento del hablante, porque a pesar de desear una aparente muerte serena del tirano, lo cierto es que esa tranquilidad se traduce de manera negativa al ir coordinada en la misma serie en la que se mencionan los adjetivos “solo” y “desterrado” con los que desvela su verdadero interés, a la par que revierte positivamente esos mismos términos de “destierro” y “soledad” cuando los focaliza sobre “los hombres justos” que se resistieron al sometimiento.

Según indicábamos, la idea de la reproducción cíclica de las tiranías se prolonga en el siguiente poema con el que cierra la sección, «Otra vez» (GONZÁLEZ, 2008: 311), composición con la que el autor homenajea a Pablo Neruda y Salvador Allende; muerto el primero doce días después del asesinato del presidente del Gobierno chileno a manos del golpista, Augusto Pinochet. González construye su poema en torno a esas dos muertes y a los brutales acontecimientos que transcurrirían en el sanguinario período instaurado por el militar:

Sangre: no sangres más.  
¡Cómo decirte que no sangres, sangre!  
¿Nunca ha cesado de correr la sangre?

Contemplad el pasado  
-esos *graffiti* obscenos:  
la huella de la mano ensangrentada

en el muro sombrío de la Historia.

Y el presente:

más sangre,

otra vez sangre.

(Ahora

– el mensaje es la sangre –

un general con nombre de payaso

hace correr,

en Chile,

la triste gracia de la sangre:

la sangre de los justos,

la que redime al hombre del horror de ser hombre,

la sangre más valiosa, la más pura.)

Para que deje de correr la sangre

¿hará falta más sangre?

Tiempo largo, sangriento:

derrama

la última gota de tu sangre, pronto.

No hay tiempo que llorar.

Cuando no sangre más así la sangre,

ese día, por fin, será el futuro.

Palleras relaciona la importancia que adquiere el sustantivo “sangre”, mencionada diecisiete veces, con la intención del autor de, por una parte, resaltar el carácter inicuo del período de la tiranía instaurada en Chile en septiembre de 1973, y por otra de rendir tributo a Neruda, “que había enfatizado el tema de la sangre en sus poemas sobre la guerra civil española y había vertebrado también en torno a este motivo toda una épica del sufrimiento histórico de la América Latina” (2009: 253). Sin perder de vista el acertado juicio de la investigadora mallorquina, en mi opinión, el poema de González trasciende el ámbito de la dictadura chilena, cuya ejemplificación le sirve para constatar los temores apuntados en los textos precedentes de la sección, y a la vez, llevar a cabo el hermanamiento de su personaje poético con las víctimas de todas las tiranías. En este caso, plantea un elaborado ejercicio de

estructuración en torno a dos procedimientos que se complementan para cerrar el paréntesis temporal que abría el apartado de los “Poemas épicos y narrativos” con unos fragmentos que apuntaban al paraíso de la inocencia perdida, y que ahora, parece querer superar con un mensaje que redirige nuestra mirada hacia el futuro. De esta forma, la sección se podría interpretar como el repaso que el poeta propone desde distintas perspectivas, de los momentos que han enmarcado su existencia, haciéndonos mirar al pasado en el que se enraíza el presente desde el que siembra la incertidumbre del futuro, empleando precisamente esta tríada cronológica en el último poema como procedimiento para concluir el apartado: “Contemplad el *pasado*/... en el muro sombrío de la Historia./ Y el *presente*: más sangre,/ otra vez sangre./... Cuando no sangre más así la sangre,/ ese día, por fin, será el *futuro*”. El segundo procedimiento nos lleva de nuevo a contemplar el juego de voces que emplea para deslizar un discurso que apunta en varias direcciones gracias a la alternancia del “tú” con el “vosotros”, con la que señala al sufrimiento personificado en la sangre, al que se dirige en singular (“no sangres más”), a la vez que a los lectores, a quienes apunta con el plural para convertirnos en testigos de la tragedia (“Contemplad el pasado...”). La prolongación del sufrimiento en el presente queda concretada en un largo paréntesis con el que denuncia la trágica situación de Chile, sometida al arbitrio de un tirano cuyos rasgos paródicos se emplean para subrayar su abyecto uso del poder. González falsea el alcance de algunos términos mediante el oxímoron para que la degradación cómica del personaje no atenúe el sufrimiento que origina. Así, el general tiene nombre de payaso, pero la única “gracia” que se le atribuye no hace reír, sino que provoca dolor, cobrando la expresión “triste gracia” un sentido crítico que no desvela comicidad sino dramatismo. Por otro lado, y para no excederse en el tono patético, introduce un nuevo juego verbal a través de la modificación de una conocida frase, “el mensaje es el miedo”, del filósofo canadiense, Marshall McLuhan<sup>32</sup>, sustituida ahora por “el mensaje es la sangre”, expresión con la que pone en evidencia la falsa pomposidad del lenguaje de los tiranos, cuyas ostentosas y graves palabras solo esconden el deseo de infligir sufrimiento.

La ilusión final ante los tiempos venideros destacada en los últimos versos (“Cuando no sangre más así la sangre,/ ese día, por fin, será el futuro”) recupera un símbolo configurado en sus primeros libros, cuando oponía los conceptos de “porvenir” y “futuro” para destacar en aquel una negativa incertidumbre “que se adivina lejos,/... compartida estancia/ de la

---

<sup>32</sup> Experto analista del poder que contienen los medios de comunicación para modificar el curso y el funcionamiento de las relaciones humanas, especialmente en tiempos de crisis.

esperanza y de la decepción, oscura/ patria/ de la ilusión y el llanto/ que los astros predican/ y el corazón espera/ y siempre, siempre, siempre está distante” (2008a pág. 94), frente a la tímida esperanza que intuye en el futuro cuando en el mismo poema lo definía como “tiempo de verbo en marcha, acción, combate,/ movimiento buscado hacia la vida,/ quilla de barco que golpea el agua/ y se esfuerza en abrir las olas/ la brecha exacta que el timón ordena”(ibid.). García Montero explica con acierto el matiz en su biografía sobre el poeta:

Cuando la experiencia de la derrota pertenece ya a los pliegues más íntimos del carácter, el porvenir y el futuro son malos asuntos. Pero como ocurre con todos los malos asuntos, siempre da menos disgustos el que queda más lejos. El niño lo aprendió entre 1934 y 1935, obligado por las circunstancias de la política española [...]. El porvenir es una responsabilidad personal, algo que uno debe labrarse [...]. Los objetivos del porvenir se fijan a corto y medio plazo [...]. Cuando el porvenir no acude en nuestra busca, deja como consuelo la ilusión del futuro, una idea tan abstracta y lejana que nunca podremos perder, porque está más allá de nosotros mismos [...]. El porvenir traiciona, pero el futuro sigue ahí, o, mejor dicho, allá, detrás de una frontera más espesa que los bosques y las montañas de los Pirineos. El futuro ilumina desde lejos y da sentido al esfuerzo de vivir, levantarse todos los días, vestirse con dignidad, salir a la calle, soportar las miradas de los otros [...] (2009: 166-167).

Esta aparente mirada estrábica que González dirige hacia lo que ha de suceder, desvela una caracterización paradójica de la realidad especialmente puesta de relieve en estos últimos libros, a la que ha llegado tras la experimentación prolongada del tedio, y constituye la expresión de la dificultad de encontrar la conexión entre lo observado con objetividad y el universo forzado de su deseo con el que ha levantado una improbable alternativa utópica.

#### 5.4. LA JUSTIFICACIÓN METAPOÉTICA

En el primer poema de *Áspero mundo*, el sujeto fijaba la imagen de su *ethos* como un eslabón en la cadena de la evolución del sufrimiento, interiorizada como un “pasaje lento y doloroso, sobreviviendo naufragios, aferrándose al último suspiro de los muertos”, cuyas consecuencias se traducirían en un sentimiento patético sobre el que construirá el símbolo que irá subjetivando sus libros posteriores, en los que se pueden rastrear las pistas que perfilan al hablante como “el escombros tenaz, que se resiste a su ruina, que lucha contra el viento, que avanza por caminos que no llevan a ningún sitio”, en definitiva, “la enloquecida fuerza del desaliento”. Veinte años después, observamos en poemas como «Horóscopo para un tirano olvidado» u «Otra vez» que González sigue contemplando la presencia de hombres en la cadena, cuya sangre se vierte combatiendo las tiranías, y que no cesan en una lucha que probablemente intuyen que no pueden ganar. La injusticia prolongada mantiene la sensación

de un tedio permanente que provoca la reacción en el “sujeto tenaz” de reafirmar su necesidad de clarificar la existencia empleando todos los procedimientos que tiene a su alcance, y al sentir que únicamente es capaz de emplear el lenguaje como instrumento, enfocará su análisis hacia la exploración artística de las causas que producen dicho tedio (BAENA, 2007: 128), razón por la que los recursos poéticos y los juegos verbales cobran mayor relevancia en los poemarios de su segundo período. Si la lengua es el código empleado para traducir la realidad, la clave debe buscarse en los mecanismos que operan desde dentro de su sistema.

Por ese motivo, sin abandonar el compromiso ético, y más bien con intención de intensificarlo, González hace un pequeño paréntesis para valorar la naturaleza de su propuesta lingüística mediante la inclusión de una sección que no estaba presente en la primera versión de *Muestra...* publicada en 1976, pero que consideró necesaria en la edición posterior. Se trata del breve apartado titulado “Metapoesía”, integrado por cuatro pequeñas composiciones en las que podemos apreciar un sentido abierto sobre la naturaleza del hecho poético que huye de cualquier postura dogmática, porque para nuestro autor, “la poesía puede ser muchísimas cosas, no tiene por qué ser una sola” (GONZÁLEZ, 2008c: 28).

Ya hemos mencionado que la reflexión metapoética siempre ha estado presente en su escritura, y nos hemos referido a la importancia que el autor concede a la actitud autoanalítica para tomar conciencia de las motivaciones y limitaciones que la lengua plantea a la hora de clarificar la realidad. La meditación sobre cómo se configura el soporte lingüístico en la conciencia resulta pues fundamental en el proceso de autoconocimiento que todos los poetas se plantean en el ejercicio de sus elaboraciones artísticas. Ya señalamos en 4.1.1. cómo González hablaba de este tipo de composiciones en su estudio sobre Juan Ramón para justificar la preocupación del poeta andaluz por conseguir dominar los mecanismos que le condujeran a su concepción de la poesía pura; en el caso del asturiano, la finalidad de su discurso supera el mero afán esteticista, y propone fórmulas que no permiten un encasillamiento sencillo.

El nuevo apartado se abre con «Poética», título matizado con un inciso («a la que intento a veces aplicarme») con el que anticipa un cierto pragmatismo en su posicionamiento con el que nos avisa de que no será viable una categorización absoluta. Desde el primer verso, “Escribir un poema: marcar la piel del agua” (GONZÁLEZ, 2008a: 315) queda de manifiesto la dificultad de delimitar la actividad artística, o como indicaba Alarcos, la imposibilidad de lograr una obra que persista (1996: 275). Si en «A veces» la labor del

artista se equiparaba con los efectos de una relación sexual, ahora cobra fuerza la naturaleza simbólica de cada uno de los elementos que integran el poema como signos de un código inestable, expuestos a continuas transformaciones que redirigen la mirada tanto del escritor como del receptor en función de variables circunstanciales:

Suavemente, los signos  
se deforman, se agrandan,  
expresan lo que quieren  
la brisa, el sol, las nubes,  
se distienden, se tensan, hasta  
que el hombre que los mira—  
—adormecido el viento,  
la luz alta—  
o ve su propio rostro  
o —transparencia pura, hondo  
fracaso— no ve nada.

Esa ambigüedad significativa se complementa una vez más con un planteamiento sintáctico que invita a interpretaciones alternativas; así, el cuarto verso se inicia con un verbo, “expresan”, cuyo sujeto bien podríamos localizar en “los signos” presentados en el segundo verso, o en los miembros de la enumeración que figuran en el quinto, “la brisa, el sol, las nubes”, apuntando con ello a la posibilidad de contemplar la riqueza expresiva del signo, insinuado de forma denotativa en el primer caso, y de manera poética en el segundo.

Por otro lado, Ángel González también alerta sobre el juego del hablante, que unas veces aludirá con la poesía a su experiencia directa, y en otras ocasiones permanecerá oculto extendiendo la sensación de la imposibilidad de alcanzar significados estables a través del lenguaje; efecto que se puede extender al receptor, que podrá sentirse identificado con la vivencia (“ve su propio rostro”), o escéptico ante la decepción experimentada con una propuesta estéril (“o no ve nada”).

La inquietud del poeta por las dudas que genera su formulación no le impide, no obstante, señalar los modelos de los que discrepa por su falta de compromiso y exceso idealista. La «Orden. (Poética a la que otros se aplican)» (GONZÁLEZ, 2008a: 316) ironiza sobre el valor de una poesía exclusivamente esteticista que aspira a la evasión romántica de la realidad. Burlonamente, González denuncia con el título “Orden” el carácter impuesto de

esquemas que esconden la cobardía de las “prudentes” manifestaciones que no miran la realidad: “Lo llamo «orden» porque en aquel momento casi parecía una consigna, aunque luego cambió en pocos años; quien no se atuviese a ella estaba un poco como proscrito o fuera de juego, como en exilio del territorio de la poesía” (ALARCOS, 1996: 272). Comienza con un discurso admonitorio que mitiga su seriedad mediante el empleo de la ironía al equiparar ese posicionamiento con el de las vírgenes, con lo que censura la frialdad de las conductas que impiden sentir plenamente al estar desligadas de la vida auténtica:

Los poetas prudentes,  
  
como las vírgenes —cuando las había—,  
no deben separar los ojos  
del firmamento.  
¡Oh, tú, extranjero osado  
que miras a los hombres:  
contempla las estrellas!  
(El Tiempo, no la Historia.)  
Evita  
la claridad obscena.  
  
(Cave canem.)  
Y edifica el misterio.  
  
Sé puro:  
no nombres; no ilumines.  
Que tu palabra oscura se derrame en la noche  
sombria y sin sentido  
lo mismo que el momento de tu vida.

El perspectivismo adoptado resulta tremendamente complejo. El juego de voces se redirige constantemente apuntando a hablantes y a lectores que se encuentran en distintos niveles comunicativos. La irónica admonición de los cuatro primeros versos sugiere la presencia del hablante burlón que deslizará los comentarios posteriores, si bien, parece mantener cierto distanciamiento. A partir del quinto verso cobra mayor presencia mediante el desdoblamiento con el que se va a dirigir a sí mismo, recreando la ilusión de que nos encontramos ante dos sujetos diferentes, que sin embargo, el lector atento al juego identifica plenamente. El hablante que parece defender “la poesía prudente” cuando recomienda hablar de abstracciones (“el Tiempo”) en realidad está enmascarando al “osado extranjero” que



hace justo lo contrario cuando toma como referencia realidades concretas (“la Historia”). Bajo ese prisma busca la complicidad del lector afín, a la vez que señala despectivamente al que no quiere ver la verdad iluminada y desea evadirse en la oscuridad de mensajes ajenos a la vida. La antífrasis ha ido desnudando las virtudes de unos y el verdadero valor de otros en expresiones que obligan a una continua doble interpretación; así, la aparente connotación negativa que se desprende del adjetivo “osado” remite directamente a la cualidad contraria, “la cobardía”, que es la que verdaderamente pretende denunciar en la postura de “los poetas prudentes”; o cuando recomienda evitar “la claridad obscena” con la advertencia (“*Cave canem*”), en realidad está reincidiendo en esa falta de determinación de los poetas puros o no comprometidos, a quienes la realidad les supone una agresión (un peligro) que no están dispuestos a afrontar.

Los tres versos finales concluyen con una afirmación demoledora sobre la esterilidad de esos esfuerzos. La poesía oscura termina por difuminarse sin haber alcanzado ningún sentido, dotando del mismo valor a la vida del artista que las malgasta -tanto la poesía como su propia existencia- de esa forma.

Por esa razón, la «Contra-Orden. (Poética por la que me pronuncio ciertos días.)» resulta toda una declaración de principios con la que se desmarca de la estética aludida en la «Orden...» y con la que justifica su adhesión a una consideración auténtica de las posibilidades poéticas de instrumentos lingüísticos tradicionalmente antipoéticos.

Esto es un poema.

Aquí está permitido  
fijar carteles,  
tirar escombros, hacer aguas  
y escribir frases como:

*Marica el que lo lea,*  
*Amo a Irma,*  
*Muera el... (silencio),*  
*Arena gratis,*  
*Asesinos,*  
etcétera.

Esto es un poema.  
Mantén sucia la estrofa.  
Escupe dentro.

Responsable la tarde que no acaba,  
el tedio de este día,  
la indeformable estolidez del tiempo (2008a: 317).

El poema constituye en efecto una de las más claras adhesiones al uso del lenguaje coloquial con el que González siempre ha cimentado su posicionamiento estético. Como afirmaba Carlos Bousoño, “se es realista cuando se busca producir en el lector la ilusión de que se le habla fuera del convencionalismo literario, desde la situación real misma y utilizando el lenguaje real” (1962: 47)<sup>33</sup>; en esa línea, el poeta plantea un ejercicio de metapoesía construido con materiales que remiten directamente a la cotidianidad del discurso con el que se expresa la calle; el que se percibe fuera de los libros, en los espacios públicos a la vista de todos los que transitan por un mundo que parece encorsetado por normas que a su vez conviven de manera caótica con las manifestaciones más auténticas del sentir humano. González aprovecha esas expresiones para sugerir la aceptación prioritaria del nivel coloquial del discurso, con el que fija la atención del lector lejos de firmamentos estrellados y de intangibles referentes, para ubicarlo en el espacio urbano y real de la convivencia.

Además, los mensajes rescatados no solo constituyen ejemplos concretos de naturaleza expresiva, sino que mantienen activo su compromiso ético contra el modelo social. La «Contra-Orden...» alude a los frecuentes mensajes que las autoridades de la época empleaban para persuadir a los ciudadanos contra la práctica de conductas inapropiadas, tales como fijar carteles, arrojar escombros o desperdicios, hacer aguas menores...; contra los que el hablante ofrece un espacio libre de restricciones en el que poder expresarse, que paradójicamente conlleva mantener actitudes poco decorosas. Así, frente al eslogan del último franquismo “Mantenga limpia España”, el hablante opone su “Mantén sucia la estrofa”, formulación que por fuerza debía incomodar al desvirtuar contenidos de naturaleza patriótica cuya observación era incuestionable.

---

<sup>33</sup> Esta misma cita aparece por error mal referenciada en el estudio de Enrique Baena, *Metáforas del compromiso* (págs.137 y 522). Allí se recoge que el año de edición del nº 73 de la revista “Papeles de son Armadans” es 1957, cuando lo cierto es que el ejemplar que yo he manejado data de abril de 1962.

El poema finaliza con el cierre de una de las expresiones que había empleado de manera parcial y alterada para delimitar su ámbito de aceptación artística; la que tenía como origen otra de las frases más leídas en los muros y en ciertas paredes de los edificios, y con la que se pretendía disuadir de la práctica de colocar carteles publicitarios bajo la amenaza de una sanción. El aviso advertía “Prohibido fijar carteles. Responsable, la empresa anunciadora”; y tras esa evocación, el hablante desliza la única muestra de sentimentalismo (“Responsable la tarde que no acaba”) tamizado bajo los efectos del tedio amplificado nuevamente por la incidencia negativa de la acotación temporal de la tarde, en la que se percibe con mayor dolor la sensación de un devenir ilógico.

La breve «Poética nº 4» funciona como una coda que confirma la propuesta de su «Contra-Orden...» al desmitificar el idealismo de la conocida rima becqueriana<sup>34</sup> con una reformulación que destaca las posibilidades del lenguaje cotidiano dentro la poesía:

Poesía eres tú,  
dijo un poeta  
—y esa vez era cierto—  
mirando al Diccionario de la Lengua (2008a: 318).

Como el propio autor afirma, el chiste generado tras la transformación serviría para ratificar en parte la propuesta estructuralista que defiende que la poesía es palabra y nada más que palabra (ALARCOS, 1996: 273); aunque ya hemos visto que el poeta también contempla esa idea de forma relativa, motivo por el que ahora solo la insinúa bajo el tono de la ironía, porque por encima de las consideraciones formales, sigue primando el carácter comprometido de su mensaje. No obstante, parece razonable que si se asume el papel de la palabra como intermediario entre el poeta y la realidad como único instrumento útil para su clarificación, el hablante la personifique en este juego de alusiones poéticas para destacar precisamente su valor referencial sobre el emocional.

Aunque la sección “Metapoesía” se cierra con esta composición, González mantiene la reflexión sobre esta materia en otros poemas posteriores de *Muestra...* Sin ir más lejos, el primer texto de la cuarta parte del libro, “Poemas sin sentido”, orbita en torno al mismo asunto.

<sup>34</sup> José Paulino Ayuso analiza toda la sección de “Metapoética” de *Muestra...* bajo la estimación de una estrecha vinculación con la obra de Bécquer, en el ya citado «Ensayo de una poética para un tiempo incierto y melancólico. Consideración sobre Ángel González (con una glosa becqueriana)» pp. 238-243.

Llegados a este punto, no debemos perder de vista uno de los propósitos iniciales de esta tesis, que no es otro que el de ofrecer una lectura actualizada al abrigo de las circunstancias de las obras del “segundo tiempo” de Ángel González tal como ha quedado recogida tras su muerte en 2008; por ese motivo, me centro en el alcance significativo de una obra estructurada en torno a un formato definitivo, siendo consciente de que el autor reelaboraba una y otra vez sus textos hasta darlos por concluidos, y que aunque los ordenaba finalmente en los libros según sus propios criterios de afinidad, en el caso de *Muestra...* la primera edición se modificó posteriormente, abriendo por lo tanto nuevas perspectivas en la interpretación de las posibles relaciones de unos poemas con otros. Efectivamente, si hiciéramos el análisis de las composiciones que plantean aspectos metapoéticos en la edición de 1976, el desarrollo sería sustancialmente diferente, y las conexiones que se podrían establecer entre las mismas diferiría de las que señalamos contemplando el orden que finalmente adquirieron en la versión definitiva, fundamentalmente por la ausencia de algunos textos en la primera edición. Podríamos preguntarnos por qué el poeta no decidió agrupar en la sección “Metapoesía” todas las composiciones que versaban sobre ese tema una vez que ya había seleccionado las que integrarían el libro definitivo. ¿Por qué poemas como «A la poesía» o la «Oda a los nuevos bardos» decide incluirlas en un apartado que lleva el irónico título de “Poesías sin sentido”?

##### 5.5. EL SENTIDO DE UNA “MUESTRA CORREGIDA Y AUMENTADA”

Dar respuesta a estas cuestiones nos invita a considerar varias posibilidades que descubrirían, bien un ingenioso juego planificado con antelación con el que el poeta exigiría del lector un trabajo de reconstrucción a partir de una propuesta inicial, o bien una sencilla labor de ampliación sin otra pretensión que la de extender, sobre una broma planteada desde el título, una muestra de poemas mediante incorporaciones que añaden nuevos ejemplos al conjunto. En el primer caso, podríamos plantear que Ángel González amplió el título de su *Muestra...* con los adjetivos “*corregida y aumentada*”, para dejar constancia con ellos del proceso de revisión al que sometió su primera propuesta. En efecto, si consideramos ahora brevemente los términos del epígrafe, de las distintas acepciones de la palabra *Muestra* parece evidente que selecciona la que conlleva considerar sus poemas como representativos de un conjunto del que forman parte. Así pues, el libro se presentaría en principio como una selección, y como tal, sería susceptible de ser ampliada o modificada, posibilidad que materializa justo un año después de la publicación inicial. En esta línea de deducción

podríamos suponer que González ya consideraba esta ampliación cuando editó el poemario por primera vez, ofreciendo con ello un nuevo juego conceptual que trascendía los poemas y alcanzaba al propio proceso de edición, subrayando el aspecto “narrativo” de sus textos al someterlos a procesos de revisión similares a los que se realizan normalmente sobre libros de naturaleza no poética; de hecho, el largo título barroco recuerda a los empleados en tratados de carácter ensayístico.

Esta propuesta cobra solidez si se observan las diferencias entre las dos “Muestras”. Tras comparar página a página dos primeras ediciones de la obra<sup>35</sup>, descubrimos que no hay ni una sola modificación del material incluido en la primera versión, por lo que el adjetivo “corregida” ha de interpretarse forzosamente en una acepción que no apunte hacia lo que en principio serían las enmiendas de posibles erratas. Sí que significa plenamente el segundo elemento “aumentada” añadido a continuación, porque todas las secciones del primer libro incrementan sus poemas, y además se incorpora como novedad el apartado de “Metapoesía”. Así, a los “Poemas elegíacos” se suman «Reverbera la música», «A veces, en octubre, es lo que pasa», «Inmortalidad de la nada» y «Elegía pura»; en los “Poemas épicos” incluye «Estoy Bartok de todo» y el «Horóscopo para un tirano olvidado»; sus “Poemas sin sentido” aumentarán con «Adivinanza», «Confesiones de un joven problemático», «Dato biográfico», «Oda a la noche» y «Oda a los nuevos bardos», y por último, las “Notas de un viajero” mostrarán a partir de 1977 los poemas «Texas, otoño, un día» y «Acoma, New México, diciembre, 5:15 P.M.».

La ausencia de rectificaciones obliga a interpretar la palabra “corregida” del título en una dirección diferente, induciendo al lector a considerar la alteración semántica que el conjunto de los poemas experimenta con las nuevas incorporaciones. La corrección alcanzaría así al sentido y no a la forma, y nos invitaría a realizar una lectura que integre cada poema como una pieza fundamental en la codificación conceptual de toda la “Muestra”. Paralelamente, y con la intención de delimitar con claridad las dos propuestas, el autor mantiene inalterado el orden de las partes originales para que el receptor pueda seguir y tenga presentes los dos itinerarios, reconstruyendo (ampliando) su obra mediante un proceso similar a la anastilosis, siguiendo en cierto modo el principio fundamental de la “restauración” que establece que “cualquier intervención debe conducir a la conservación de la obra sin transformarla”,

---

<sup>35</sup> Para el estudio comparativo me he basado en el ejemplar nº 938 de la 1ª edición de *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, aparecido en Madrid en junio de 1976, y en el ejemplar nº 446 de la 1ª edición de *Muestra, corregida y aumentada...* publicada un año después [ver bibliografía (GONZÁLEZ, 1976) y (GONZÁLEZ, 1977a)].

empleando materiales procedentes de la construcción original para cubrir los espacios erosionados (y por ello susceptibles de ser corregidos) por el devenir temporal.

Quizá por esa razón, «A la poesía» mantiene su lugar primitivo junto a una serie de composiciones, las “Poesías sin sentido”, que en clave humorística promueven la interpretación de la realidad desde un punto de vista absurdo (enfoque similar al que, como veremos, se puede encontrar en la «Oda a los nuevos bardos»); y ambas, por su formulación más elaborada, se mantienen separadas del conceptualismo concentrado de las breves reflexiones del nuevo apartado sobre “Metapoesía” que discurren con un tono más contenido. De ese modo, González estaría delimitando los conceptos de humor e ironía, frecuentes en toda su obra, pero con diferencias tonales evidentes.

Si por el contrario, nos atenemos a la segunda consideración, deberíamos aceptar la idea de que sencillamente Ángel González se encontrara un año después de la aparición de su *Muestra de algunos procedimientos...* con un número de poemas que consideró insuficientes para dar formato a un nuevo libro, y que decidió como alternativa ampliar su último libro según el criterio mencionado más arriba.

Teniendo en cuenta los antecedentes de sus obras anteriores, esta explicación no estaría exenta de alguna objeción obvia, porque la extensión de los poemarios no ha sido un criterio que González haya contemplado de manera uniforme; recordemos la brevedad de obras como *Palabra sobre palabra* que incluía solo cinco poemas; *Breves acotaciones para una biografía*, que contenía ocho, o *Procedimientos narrativos*, publicada con trece. Frente a ellas, el hipotético nuevo libro formado con las novedades que decidió incorporar a *Muestra...* tendría diecisiete poemas, por lo que es fácil deducir que el número de composiciones no sería el factor que motivó su decisión, cobrando por ello fuerza la tesis que contempla la idea de una planificada y peculiar estrategia de edición. Sin embargo, de ser así, ¿por qué en las sucesivas reediciones de *Palabra sobre palabra* no se ha incluido ningún indicio que ayude a identificar en la *Muestra, corregida y aumentada...* los poemas añadidos?, porque ciertamente, el lector que se enfrenta por primera vez a la poesía de Ángel González empleando cualquier edición de sus obras completas no podrá intuir en ningún caso el alcance de la modificación.

Quizá esta ambigüedad estructural motivara que la edición que ese mismo año de 1977 se presentó de su *opera omnia* introdujera por error las distintas secciones de *Muestra...* de manera independiente, al margen de cualquier criterio unificador.

Sea como fuera, consideró que en la actualidad, una presentación rigurosa y adecuada de la poesía de González debería dejar constancia de cuál fue la base sobre la que se cimentó la

versión “corregida y aumentada” para que el lector pueda completar su propuesta con todos los datos que pudieran arrojar alguna luz sobre la misma.

#### 5.6. LA EXPERIENCIA CLARIFICADORA DEL ABSURDO

«A la poesía» ocupa pues en esa distribución definitiva de la *Muestra...* el inicio de la penúltima sección del libro, siguiendo de cerca la estela dibujada por los textos de reflexión metapoética. En la composición se advierte una nueva modulación del tono que alcanzará a la mayor parte de los poemas hasta el final del libro. Asistimos a un repertorio de juegos de perspectiva que oscilan entre visiones poéticas de momentos y lugares concretos, y paródicas alusiones a personajes políticos y conductas sociales, o a determinados aspectos del lenguaje, entre los que vuelve a incluir, según indicábamos (y «A la poesía» sería una prueba de ello), el análisis sobre la naturaleza y el propósito de la propia palabra poética.

La falta de fiabilidad que muestran los hablantes frente al lector origina una complicidad tras la que se esclarecen las continuas “aparentes” contradicciones con las que se formulan las ideas. Algunos textos transmiten la sensación de estar cifrados en clave de propuesta absurda, aunque no lo suficiente como para eclipsar la gravedad de los asuntos planteados. Otros se presentarán como pequeños enigmas que bajo el disfraz del discurso irracional o disparatado promueven la interpretación de una realidad incoherente.

La intención de descubrir un cierto gusto por todo lo que de festivo y lúdico puede entrañar la escritura es el mensaje que *a priori* se deduce tras la lectura «A la poesía»:

Ya se dijeron las cosas más oscuras.  
También las más brillantes.  
Ya se enlazaron las palabras como  
cabellos, seda y oro en una misma trenza  
—adorno de tu espalda transparente—.  
Ahora,  
tan bella como estás,  
recién peinada,  
quiero tomar de ti lo que más amo.  
Quiero tomarte  
—aunque soy viejo y pobre—  
no el oro ni la seda:

tan solo el simple, el fresco, el puro  
 (apasionadamente), el perfumado,  
 el leve (airadamente), el suave pelo.  
 Y sacarte a las calles,  
 despeinada,  
 ondulando en el viento  
 —libre, suelto, a su aire—  
 tu cabello sombrío  
 como una larga y negra carcajada (2008a: 321).

La alegoría que esconde tras la descripción de la belleza del cuerpo femenino supone, en principio, un auténtico reconocimiento a la dimensión placentera del hecho poético. Sin embargo, enseguida percibimos que el hablante se debate entre la aceptación de la belleza y el escepticismo que genera su efímera existencia, postura dialéctica que se materializa una vez más en la contraposición de tonos que contrarrestan sus efectos, aunque finalmente se imponga el que desliza el posicionamiento antisentimental característico del autor. El lector está advertido desde el título sobre el verdadero referente que debe tener presente, y en esa dirección se dirigen los dos primeros versos con los que se destaca la doble naturaleza del mensaje poético, que por un lado puede resultar confuso, falto de claridad, poco inteligible a veces, incierto, peligroso, es decir, “*oscuro*”; y por otro, radiante, luminoso, admirable... cualidades insinuadas con el adjetivo “brillantes”. Conceptos tan opuestos solo pueden generar recelo y desconfianza, motivo por el que el hablante no parece dispuesto a dejarse engañar, y se anticipa con una irónica propuesta que anuncia su intención de desconfiar de la aparente falsa seducción que encierra la trampa de la belleza. El lector, que ha ido configurando la imagen hermosa de la mujer que el hablante ha dibujado para levantar el engaño, descubre finalmente la verdadera intención que esconden los adverbios separados parentéticamente del discurso (“apasionadamente” y “airadamente”) con los que rechaza el fraude. La burla poética escondida en la coloquial expresión “Quiero tomarte el pelo”, empleada tanto en sentido literal como figurado, descubre la intencionalidad de una composición en la que el hablante aboga por las posibilidades literarias de la lengua hablada frente a los exuberancias de la expresión poética. No es la contemplación de una sensual belleza femenina la que despierta el recelo, sino la estética artificiosa de un código lingüístico incapaz de ofrecer soluciones definitivas a sus inquietudes, y al que prefiere depurar de cualquier exceso de idealismo que lo aparte de la sencillez y de la realidad. Los últimos versos, en los que parodía el mensaje de un conocido anuncio televisivo de la época



sobre un champú, aparte de constituir un guiño al “*pop art*” con el que amortigua el efecto producido por la sugerente imagen de la mujer, supone la revelación final de una postura de amarga resignación que sitúa al sujeto en la esfera de una sarcástica incredulidad que anula por completo la inclinación inicial hacia el disfrute del placer estético.

La alegoría planteada en «A la poesía» prolonga sus efectos en «Calambur», al igual que el juego de tonos con los el hablante pretender nivelar las emociones. García Martín destaca el virtuosismo con el que lleva a cabo la descripción de la belleza femenina, cuya contemplación produce el efecto aparente de la deificación del hablante (1985: 82), que sin embargo vuelve a atemperar su postura mediante el uso de expresiones coloquiales y de imágenes recicladas que contrastan con el idealismo:

La axila vegetal, la piel de leche,  
espumosa y floral, desnuda y sola,  
niegas tu cuerpo al mar, ola tras ola,  
y, lo entregas al sol: que le aproveche.

La pupila de Dios, dulce y piadosa,  
dora esta hora de otoño larga y cálida,  
y bajo su mirada tu piel pálida  
pasa de rosa blanca a rosa rosa.

Me siento dios por un instante; os veo  
a él, a ti, al mar, la luz, la tarde.  
Todo lo que contemplo vibra y arde,  
y mi deseo se cumple en mi deseo:

dore mi sol así las olas y la  
espuma que en tu cuerpo canta, canta  
—más por tus senos que por tu garganta—  
*do re mi sol la si la sol la si la* (2008<sup>a</sup>: 322).

El poema discurre a través de cuatro cuartetos que encierran una estudiada disposición de recursos semánticos y gramaticales. Desde los sonetos que incluyó en *Tratado de urbanismo*, González no había vuelto a la estrofa clásica de forma directa, aunque como ya ha quedado dicho, muchos de sus poemas descansan sobre esquemas afines al endecasílabo

y sus segmentos; y en esta composición se sirve de las posibilidades rítmicas del cuarteto para matizar sensorialmente el significado de las unidades de contenido. El ritmo que marca mediante una elaborada estructuración de segmentos bimembres sugiere el cadencioso vaivén de las olas: “la axila vegetal/ la piel de leche; espumosa y floral/ desnuda y sola...” Con el empleo de la epífone enfatiza los motivos que alumbran cada estrofa: la resaca del mar en la primera parte (“ola tras ola”); el color de la piel en la segunda (“pasa de rosa blanca a rosa rosa”); la sensación de plenitud desencadenada por la contemplación en la tercera estrofa (“mi deseo se cumple en mi deseo”), y por último, la amplificación de esa emoción sugerida por el calambur con el que sublima la hermosura del cuerpo contemplado al nivel de la armonía musical. El enfoque ecfrástico se introduce de forma indirecta, y completa un ámbito de significación que invita al lector a superponer los dos conceptos de belleza: la sensual desprendida por la mujer y la musical asociada a las notas de la escala que sirven también para esconder la alusión a la hermosura de la imagen.

Sin embargo, el hablante se ha encargado de preveniros desde el comienzo contra el posible exceso sentimental mediante la irrupción del tono compensatorio del sarcasmo, que tras la pausa interna del cuarto verso, cuestiona con un coloquialismo (“que le aproveche”) el lirismo de los primeros versos. Desde ese momento, el lector ya está avisado sobre el tipo de observador que está describiendo la escena, y por lo tanto, irá leyendo el resto de la composición con ese mismo filtro del escepticismo, que servirá para recelar de ese dios burlón que no obstante, parece disfrutar con lo que ve y que no oculta ciertos deseos lascivos (“espuma que en tu cuerpo canta, canta/ –más por tus senos que por tu garganta–”). Además, toda la secuencia descriptiva se obtiene con una serie de imágenes que lejos de ser originales, proceden de una tradición que el hablante no oculta, con lo que aumenta nuestra sensación de desconfianza hacia un mensaje que juega a no ser auténtico. Nancy Mandlove descubre esa “reelaboración” de contenidos poéticos en su ya citado ensayo:

The entire poem is carefully constructed of recycled, self-conscious poetic language and convention. Its well worn images echo the whole poetic tradition: Renaissance metaphors (“piel de leche”, “rosa blanca”), the language of mysticism (“todo lo que contemplo vibra y arde/ y mi deseo se cumple en mi deseo”), possible allusions in theme and image to Machado and Jiménez (“dora esta hora de otoño larga y cálida”) and even, in the almost absurd fusion of the woman’s body with nature, to André Breton’s classic surrealist poem, “Ma femme”. Finally, there is the

calambur itself (“dore mi sol así las olas y la”), a word game suspiciously reminiscent of Huidobro’s *Altazor* “rodoñol, rorreñol, romiñol, rofañol, rolañol, rosiñol”) (1983: 305).<sup>36</sup>

Observamos que los distintos poemas de la sección, a pesar de su engañoso título, van configurando un tejido argumental en el que quedan relacionados los temas más recurrentes del autor. Si «A la poesía» y «Calambur» se relacionan por alumbrar los conceptos de la poesía y de la belleza empleando el motivo de la contemplación, la línea de cohesión interna o de continuidad se mantiene en «Apotegma» regulando el escepticismo del poema anterior para cuestionar ahora la solidez del sentimiento amoroso, en una ingeniosa imagen que recrea la comicidad mediante la yuxtaposición del referente mitológico con una nueva expresión coloquial que descubre al mismo hablante sarcástico que en «Calambur» jugaba a sentirse un dios en pleno éxtasis contemplativo:

No hay otra solución:  
si de verdad amas a Eurídice,  
vete al infierno.

Y no regreses nunca (*ibid.*: 323).

El carácter conciso del apotegma es uno de los rasgos, que como estamos viendo en el transcurso de nuestra lectura, cobra una mayor relevancia en los poemas de la segunda etapa de González. Le Bigot (2005) señala en un interesante trabajo el interés que el poeta manifestó desde sus primeros libros por las formas poéticas breves, si bien deberíamos matizar, que los poemas de mayor condensación formal son casi exclusivos de sus últimos libros. La composición más corta de sus primeros textos lleva por título «Narración breve», (*ibid.*: 112) poema de ocho versos que aparecía en *Sin esperanza...* y que muestra en una imagen casi onírica el desconcierto de la gente al descubrir la sonrisa de una niña que los observa tras el cristal de una ventana. En *Breves acotaciones...*, el ya comentado «Eso era amor» presentaba idéntico número de versos; sin embargo, los ejercicios de mayor concentración se producirán a partir de *Procedimientos narrativos*, donde como vimos que sucedía con «Monólogo interior», «Final conocido» y «Ahí, donde fracasan las palabras», los poemas no excedían los cinco versos. «Apotegma» constituye un ejemplo que corrobora

<sup>36</sup> Todo el poema está construido cuidadosamente con una convención y un lenguaje poéticos reciclados. Las imágenes son eco de toda la tradición poética: metáforas renacentistas (“piel de leche”, “rosa blanca”), lenguaje místico (“todo lo que contemplo vibra y arde/ y mi deseo se cumple en mi deseo”), también posibles alusiones, en el tema y la imagen a Machado y Jiménez (“dora esta hora de otoño larga y cálida”), e incluso, en la casi absurda fusión del cuerpo de la mujer con la naturaleza, al poema del surrealismo clásico de André Breton “Ma femme”. Por último, está presente el calambur como tal (dore mi sol así las olas y la), un juego sospechosamente parecido al de Huidobro en *Altazor* “rodoñol, rorreñol, romiñol, rofañol, rolañol, rosiñol”).

la tendencia del poeta a plantear juegos conceptuales cada vez más complejos en donde gravedad y frivolidad parecen compartir el mismo escenario. La brevedad impone sus propias condiciones retóricas que alcanzan tanto a la extensión, como a una elaborada condensación semántica que contiene, no obstante, las claves necesarias para que el lector descifre el alcance completo de la propuesta. En este caso, los cuatro versos nos invitan a contemplar de nuevo dos posibilidades. En una lectura literal, el poeta alumbra la *catábasis* que Morfeo debe realizar para recuperar a su amada condenada en el infierno tras la picadura de la serpiente. Pero la pausa enfatizada a través del sangrado especial del último verso introduce un tono que descubre una intencionalidad muy diferente, y sugiere en la mente del receptor el reproche que precede al portazo final de una discusión amorosa. El mito pierde así su trascendencia clásica al quedar insertado en la circunstancia real del hablante. Eurídice ya no es únicamente la ninfa que provocó el viaje de Orfeo al inframundo, ahora es una rival para un sujeto que juega a la ambigüedad porque no quedan claras las identidades sexuales de los personajes que protagonizan la desavenencia. Con tan solo cuatro versos, el poeta alumbra un entramado de significados en el que la dignidad de la reminiscencia clásica queda subordinada al juego que pondrá de manifiesto la inconsistencia de las pasiones amorosas.

«Popular» introduce en las poesías sin sentido la reflexión política que alcanzará las cuatro siguientes composiciones. González prolonga su diálogo con la tradición en un afán que supera la mera exhibición erudita, porque según vamos comprobando, las citas o alusiones mitológicas son instrumentos al servicio de los temas fundamentales de su obra. El poeta reconoce el valor de una herencia recibida que propicia el alumbramiento de nuevas posibilidades:

Las obras clásicas informan y generan lo moderno, y la modernidad renueva e ilumina el mundo clásico, que sigue siendo referencia imprescindible en todos los campos de la cultura humanista. La ciencia ha podido dejar atrás las teorías de Tolomeo, pero en el arte permanecen, operantes y vivas, las obras de Homero y Virgilio, de Garcilaso y Quevedo: ningún poema del presente o del futuro, por excelso que lo imaginemos, podrá nunca anularlas. Y eso es así porque en el arte no hay progreso, sino regreso; un constante regreso que no significa retroceso ni inmovilismo porque es un regreso hacia delante, desde el pasado hacia el futuro. Lo que mueve el arte es el impulso dinámico del eterno retorno, que acerca al presente las cosas del pretérito (GONZÁLEZ, 1998b: 244-245).

La presencia del mito de Orfeo en «Popular» mantiene vivo el eco de «Apotegma» y ahora introduce un motivo de análisis diferente que redirige la mirada del lector hacia las viejas preocupaciones sociales del hablante. Fusionando elementos métricos que nos hacen pensar en la popular cuarteta y en el serventesio, elabora una estrofa híbrida que une a través de la asonancia dos versos octosílabos con dos dodecasílabos para recrear una canción de aire tradicional en la que plasma una sutil impresión que refleja su inquietud por la realidad histórica del país.

Al cruzar los Pirineos  
oyó una voz en el aire:  
*si vas al Norte, acuérdate de Orfeo;*  
*si vas al sur, acuérdate de Dante* (GONZÁLEZ, 2008a: 324).

El apoyo temático procede no de la propia tradición, algo que podría suponerse con el título «Popular», sino de la que asume como muestra de un acervo cultural universal, de nuevo la mitología clásica. Aunque de esa forma, su sentido se amplifica y puede adquirir un carácter globalizado que nos invita a contemplar el horror declarado en otros lugares del mundo, la mención explícita de los Pirineos sirve para destacar la situación concreta de España, sometida por un régimen “infernial” al que es mejor no mirar; el Norte representa la huida, la evasión de un panorama dantesco en el solo es posible encontrar sufrimiento.

La versión corregida y aumentada de *Muestra...* incluyó a continuación un nuevo juego en forma de acertijo que lejos de resultar un mero reto para medir el ingenio ajeno, puede constituir un nuevo guiño a la filiación republicana del autor. Cuando se publicó en junio de 1977, el futuro del país parecía que definitivamente discurriría bajo el amparo de una monarquía que no tenía viso de ser relevada para ceder su puesto al legítimo sistema político malogrado por el golpe de estado; todo apuntaba a que el rey seguiría ejerciendo como Jefe del Estado, desvaneciendo con ello cualquier ilusión del restablecimiento de la república. En ese sentido, la «Adivinanza» de González no encierra ningún enigma, pues el mismo hablante que se muestra falsamente sorprendido (“¿cómo era, Dios mío, cómo era?”), desvela cualquier posible duda:

Decía  
que había un delfín debajo de su cama.

Si no vivía en un barco,

ni escribía poemas surrealistas,  
ni estaba loco o ebrio,  
¿cómo era, Dios mío, cómo era?

Era sencillamente  
– dentro de lo que cabe en tiempos tan barrocos–,  
Luis XV, rey de Francia (*ibid.*: 325).

De forma indirecta, la alusión a la figura de un personaje que pasó a la historia por su falta de voluntad en la toma de decisiones importantes y por los continuos deslices sentimentales con distintas damas de la corte, podría sugerir una velada crítica a un miembro más próximo que pertenece a la misma dinastía. De manera irónica, el poeta intenta borrar sus huellas escondiéndose tras un hablante que se finge confidente de una de las concubinas del monarca francés; pero el lector entiende la broma con la que el sujeto muestra su disidencia.

Más claras resultan las reflexiones sociales que contienen los aforismos con los que reinterpreta el legado clásico de una conocida sentencia de Heráclito. Partiendo de la formulación original “En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]”, que a través de Platón devino en el más extendido “Nadie se baña dos veces en el mismo río”, González recupera el tema del paso del tiempo para ir matizando sus efectos desde la óptica del compromiso.

Sus variaciones interpretativas sobre el aforismo inicial (“glosas”) van modulando el tono en función de un contenido que primero comienza siendo una mera alusión social teñida con una leve carga de ironía –“Nadie se baña dos veces en el mismo río./ Excepto los muy pobres”- (*ibid.*: 326); después, en la segunda estrofa, el hablante se vuelve más incisivo al introducir la sátira –“los más dialécticos, los multimillonarios:/ nunca se bañan dos veces en el mismo/ traje de baño”-; a continuación, con la (*Traducción al chino*), el hablante hace uso de un juego fónico para crear una confusión lingüística que tiñe al enunciado de una intencionalidad chistosa con la que parece derivar el asunto hacia la mera broma, aunque inmediatamente cobra un nuevo giro gracias al inciso parentético con el que introduce una imagen paródica de la doctrina política con la que el sujeto estuvo identificado –“Nadie se mete dos veces en el mismo río./ (Excepto los marxistas-leninistas)-; por último, la serie se cierra con una (*Interpretación del pesimista*) que borra cualquier efecto de distensión provocado por los tonos anteriores con un nuevo giro dramático que a través del

coloquialismo descubre la cruda realidad que parece echar por tierra, por tercera vez en la composición, la máxima de Heráclito: “Nada es lo mismo, nada/ permanece./ Menos la Historia y la morcilla de mi tierra:/ se hacen las dos con sangre, se repiten”. El ingenio del desarrollo ha permitido crear una amalgama de significados que, por un lado, divergían con el género aforístico al introducir elementos de contraste que cuestionaban la sentencia insinuada bajo el tema principal, relativizando con ello su eficacia; mientras que por otro, parecía apoyarse en ese mismo fondo contradictorio asumiendo la afirmación del devenir y del pensamiento dialéctico al presentar las variaciones que el pensamiento inicial ha ido adquiriendo en cada nueva reformulación. Finalmente, el lector no tiene más remedio que admitir el aforismo como una verdad relativa.

La última estrofa de las «Glosas a Heráclito» funciona internamente como el motivo sobre el que orbitarán las dos siguientes composiciones con las que se cerraba la sección en la primera versión de *Muestra...* La sangre y el sufrimiento destacados en el verso final de la “interpretación del pesimista” preparan al lector para contemplar el espejo en el que aparece la imagen del causante de todo ese dolor. «Yarg Nairo» se presenta como un nuevo reto intelectual para adivinar el significado del enigmático título. Las pistas que proporciona confunden inicialmente al lector que cuenta con otro referente:

Por todas partes  
 – en calles y oficinas, tabernas y cuarteles–  
 su retrato marcial, joven, erguido.  
 Mientras tanto,  
 él se llena de arrugas y de lacras,  
 oculto en su palacio (*ibid.*:327).

Se habla de un retrato de alguien que presenta un aspecto marcial, joven y erguido, mientras que su imagen real se descompone en la soledad de su palacio. La historia ilumina un viejo argumento que el receptor conoce de forma invertida, y que descubre en la lectura inversa del título donde se esconde el nombre de Dorian Gray, el joven que se mantenía siempre joven mientras su imagen se degradaba en un misterioso cuadro oculto. Tras descubrir el juego, la lectura en clave política parece obvia. González alude con esta fábula a los últimos tiempos de una dictadura que continuó mostrando su lado más oscuro cuando ya se acercaba a su final.

Los retratos omnipresentes de la imagen del dictador en todos los edificios oficiales con ese aspecto marcial, daban una imagen que pretendía perpetuar un sistema cuya decadencia y agonía se hacían palpables en vida real. Posiblemente, en la mente del hablante estuvieron presentes los esperpénticos esfuerzos que se llevaron a cabo para prolongar de forma inhumana la vida del tirano en sus últimos días. Según Le Bigot, en este poema, González recrea una vez más un campo de reflexión sobre la identidad y el tiempo que con frecuencia termina cristalizando en torno a la figura que detenta el poder (2005:126). Mucho más aséptico resultó en el análisis Alarcos, subrayando solo de forma sutil el alcance comprometido de la composición:

Encontramos un juego conceptual irónico, pero con intención emocional profunda, entre la elusión y la alusión. Se alude en el título a Dorian Gray, y se elude en el texto al protagonista reduciéndolo al pronombre “él”. Se cotejan los dos personajes: uno es el revés del otro y de ahí el título al revés; “él” es el anti-Dorian Gray. La contraposición se manifiesta claramente en el breve poema: el “retrato marcial, joven, erguido” que veíamos “en calles y oficinas, tabernas y cuarteles” mientras el personaje se ocultaba en palacio y se llenaba de arrugas y de lacras, era la situación opuesta de Dorian Gray, que se mantenía juvenil y erguido mientras su retrato oculto en una cámara se iba llenando de arrugas y de lacras. Ángel González, con gran ingenio y comprimida brevedad, logra expresar sugestivamente el juego conceptual y ético que pretendía. Nada más (1996: 241).

A pesar de la brevedad, la condensación expresiva no atenúa en absoluto la connotación negativa que se desprende en el uso de los elementos lingüísticos presentes. La omisión del verbo en el primer enunciado enfatiza el tono irónico con el que se subrayan unas supuestas virtudes que ya no existen; y los sustantivos que ahora sirven para reproducir la realidad descubren una imagen casi esperpéntica. Por un lado, las “arrugas” resaltan la decrepitud física, y por otro, las “lacras” apuntan a los vicios morales que ahora ornamentan su aspecto.

Sobre esa imagen degradada del dictador, González abona el terreno de su última poesía “sin sentido” (en la primera versión de *Muestra...*) para incidir en el mismo asunto con una propuesta sarcástica que denuncia la crueldad y los crímenes contra la humanidad que los tiranos cometen bajo el amparo de su particular sentido de la justicia. La «Antífrasis: a un héroe» (GONZÁLEZ, 2008a: 328) reconoce desde el título la intención de apuntar semánticamente en sentido opuesto al significado literal que se desprende de sus palabras; por lo tanto, el lector debe avanzar en la lectura en un proceso de descodificación inversa al que se propone. El “general benemérito” al que el hablante invita a seguir degollando



enemigos con su espada invencible reproduce de nuevo los ecos que llegan de las composiciones más comprometidas de la sección de los “Poemas épicos y narrativos” como la «Divagación onírica», el «Horóscopo para un tirano olvidado» y «Otra vez», dejando constancia con ello de una evidente intención crítica que equilibra el elaborado experimentalismo estético del libro.

Lo visto hasta este momento en el apartado de las “poesías sin sentido” sugiere un tejido de reflexiones que evolucionan siguiendo un proceso de degradación que conduce al lector por un sendero de intuiciones sobre la realidad que se van haciendo más concretos a medida que el referente se tiñe de negatividad. Así, el hablante comenzaba plasmando sus reacciones en una situación contemplativa desde la que se enfrentaba al hecho poético en primer lugar, y a la belleza y los sentimientos que de ella emanan después, para a continuación dar paso al análisis político con el que terminaba por configurar un catálogo de seres esperpénticos en el que quedaba representado el sombrío espectro de las tiranías, motivo con el que daba por concluida una sección, que vista bajo esta perspectiva, invitaba al lector a sacar una conclusión muy diferente de la que en principio apuntaba un título como “Poesías sin sentido”, pues después de aceptar los juegos, los dobles mensajes que podían extraerse de cada poema en virtud de las múltiples perspectivas que adoptaba el hablante, la impresión final descubre que lo que realmente carece de sentido no son los poemas en sí, sino las realidades que aluden.

En la versión definitiva de *Muestra...*, González prolongó en esta sección la secuencia degradada añadiendo un nuevo eslabón que cerraría de forma más contundente su propuesta anterior al introducirse él mismo como el referente que mejor representaría el absurdo de la condición humana. El, llamémoslo, anexo final está formado por cuatro composiciones en las que de una forma o de otra, el sujeto se autoenvilece para dejar constancia una vez más de la ya conocida crisis de identidad que había remarcado de manera especial en sus últimos libros. La primera muestra de esa crisis, «Confesiones de un joven problemático», nos llega en forma de parodia de los protocolos psicoanalíticos. El autor se esconde detrás de un falso hablante que descubre evidentes síntomas de inestabilidad emocional al recordar episodios de una infancia traumática en la que tuvo que aprender a transformar una incómoda realidad cuyos ecos aún perviven en el presente:

Recuerdo  
con especial nostalgia

los veraneos junto al mar en mi niñez.

En aquel tiempo  
venían a visitarnos mis papás  
casi todas las tardes,  
y mamá  
— ella prefería al rubio; yo al moreno—  
los recibía en la sala si llovía,  
o en el jardín cuando hacía sol  
— muy pocas veces.

Allí se demoraban dulcemente  
mirándose a los ojos, conversando  
de sucesos banales,  
como si no quisiesen  
profanar con palabras  
lo que en sus corazones existía.

Después se retiraban a la alcoba,  
y me dejaban solo,  
entre las rosas,  
o en el diván granate del vestíbulo,  
con un nuevo juguete que pronto me aburría.

¡Qué momentos tan tristes y tan largos  
fuera de su ternura y sus desvelos!  
Han pasado los años  
y, aunque sé que es locura,  
aún espero que salgan, sonrientes,  
y compartan conmigo, igual que entonces,  
la alegría final  
de los últimos brindis y los últimos besos,  
que ponía en el aire sombrío de la casa  
un irreal resplandor,  
alto e intenso  
como la luz efímera que dora los crepúsculos.

No es complejo de Edipo lo que tengo  
—dice el doctor—, sino de Cleopatra (2008a: 331-332).

El sujeto mantiene el procedimiento del ajuste tonal para ir acomodando las imágenes; así, la voz poética tradicional que se percibe en los primeros versos se ve desplazada de forma brusca por una incisiva perspectiva irónica que irrumpe en el cuarto verso con la alusión a la visita de “los papás”. El desarrollo del recuerdo se desliza a través de una curiosa mezcla de imágenes románticas (“Qué momentos tan tristes y tan largos/ fuera de su ternura y sus desvelos”) que contrastan con otras de aire posmoderno y que descubren la faceta más irónica y burlona en el dibujo de las relaciones sexuales de la madre, por las que el niño se siente siempre desplazado. Poco a poco, el lector percibe a través del lenguaje, que se encuentra no ante un joven problemático, como anuncia el título, sino ante un adulto desequilibrado que ha tenido que manipular los recuerdos mediante la fantasía para idealizar una amarga realidad.

En el siguiente poema, «Dato biográfico» centra el foco sobre el autor desde el epígrafe para desplegar otro ejercicio de reflexión autoparódica:

Cuando estoy en Madrid,  
las cucarachas de mi casa protestan porque leo por las  
noches.  
La luz no las anima a salir de sus escondrijos,  
y pierden de ese modo la oportunidad de pasearse por  
mi dormitorio,  
lugar hacia el que  
—por oscuras razones—  
se sienten irresistiblemente atraídas.  
Ahora hablan de presentar un escrito de queja al  
presidente de la república,  
y yo me pregunto:  
¿en qué país se creerán que viven?;  
estas cucarachas no leen los periódicos.  
  
Lo que a ellas les gusta es que yo me emborrache  
y baile tangos hasta la madrugada,  
para así practicar sin riesgo alguno

su merodeo incesante y sin sentido, a ciegas  
por las anchas baldosas de mi alcoba.

A veces las complazco,  
no porque tenga en cuenta sus deseos,  
sino porque me siento irresistiblemente atraído,  
por oscuras razones,  
hacia ciertos lugares muy mal iluminados  
en los que me demoro sin plan preconcebido  
hasta que el sol naciente anuncia un nuevo día.

Ya de regreso en casa,  
cuando me cruzo por el pasillo con sus pequeños cuerpos  
que se evaden  
con torpeza y con miedo  
hacia las grietas sombrías donde moran,  
les deseo buenas noches a destiempo  
—pero de corazón, sinceramente—,  
reconociendo en mí su incertidumbre,  
su inoportunidad,  
su fotofobia,  
y otras muchas tendencias y actitudes  
que —lamento decirlo—  
hablan poco en favor de esos ortópteros (2008a: 331-332).

El tono elegido vuelve a ser realista y cotidiano, aunque las imágenes resultantes sean incoherentes y absurdas. Es precisamente esa incoherencia la que permite recrear la sensación de encontrarnos ante una voz solitaria y romántica que atribuimos a un sujeto marginado que se desprecia a sí mismo. A lo largo de la composición, el hablante va parodiando distintas facetas de la vida y de la política, y en ese desarrollo, casi de forma simultánea, se va produciendo un proceso de degradación que le lleva a la creación de una serie de paralelismos que lo acercan cada vez más a los ortópteros que conviven con él. En esta atmósfera de irrealidad, las referencias a la vida sirven para amplificar sus efectos en la peripecia circunstancial de un individuo que parece haberse abandonado a unos hábitos poco saludables: su preferencia por la nocturnidad, el baile, las borracheras...

Aunque el propio González adscribió este poema al conjunto de composiciones que él consideraba que desarrollaban un tema fundamentalmente biográfico (ALARCOS, 1996: 193-210), lo cierto es que, como venimos defendiendo con la idea principal de esta tesis, la circunstancia vital del poeta siempre estuvo condicionada por el contexto histórico, de ahí que su poesía biográfica presente continuos reflejos de cómo la situación configuraba la sensación (“ocurrencia”) de la que surgía su poesía. Efectivamente, en «Dato biográfico» la alusión al presidente de la república introduce de nuevo el guiño de disconformidad política con el modelo de Estado recién implantado en aquel momento. María Payeras lo refleja con acierto cuando comenta las circunstancias que rodearon el alumbramiento de este poema:

El sentimiento republicano era para muchos españoles una opción de sentido más profundo que la derivada de la predilección por una forma de gobierno opuesta a la monarquía: tenía que ver con la restauración de la democracia y con la continuidad de un poder legitimado por las urnas. Por las fechas en que, según parece, debió de escribirse «Dato biográfico», la vida política española atravesaba por una coyuntura especialmente delicada. El 20 de noviembre de 1975 había fallecido el general Franco y la proclamación de Juan Carlos de Borbón como rey de España venía a cumplir con lo previsto por el dictador respecto a su sucesión. Las incógnitas que la nueva situación planteaba eran muy numerosas y el país iniciaba lo que posteriormente se denominó la “transición a la democracia”, sin saber, a ciencia cierta, que era eso lo que hacía [...]. La ambigüedad con respecto a una situación en la que se iniciaba el proceso hacia la democracia parlamentaria eran numerosísimas, y ni las cucarachas del poema de Ángel González ni ningún presunto ciudadano podía saber con exactitud en qué país vivía (PAYERAS GRAU, 2009: 255-256).

Mucho más escueto en el análisis de la reminiscencia política se mostró Alarcos en su comentario del mismo poema, para el que lo más llamativo eran las notas paródicas con las que el sujeto se autodegradaba a través de ingeniosos juegos connotativos, valorando la alusión referencial a aquel instante como una simple nota de humor:

Nos encontramos con una reflexión irónica del poeta ante sí mismo, y aplicable a muchos hombres que incurren en la contradicción de lo que hacen y lo que critican que hacen los demás [...]. El estado de semivigilia en que se está viendo el personaje le hace concebir irónicamente que los ortópteros pretenden elevar su protesta al presidente de la república, y se pregunta “¿en qué país se creerán que viven?” El humor está patente: el poema se escribe en América, cuando en España no había república ni nada que se le pareciera (ALARCOS, 1996: 208).

Indudablemente, el análisis estilístico del ilustre crítico salmantino descubre con precisión cómo se organizan los motivos que formulan el texto definitivo, pero considero que, como

plantea María Payeras, un estudio exhaustivo debe contemplar no solo las piezas empleadas en su elaboración, sino “la fábrica” en la que fueron elaboradas. En este sentido, el *modus vivendi* que el hablante refleja en estas composiciones para autodegradarse (recuérdese lo ya apuntado en 2.1. respecto a «Mi vocación profunda») no es más que una respuesta a una crisis cuyas causas apuntan a referentes históricos muy concretos.

Este sujeto disoluto de costumbres licenciosas se muestra abiertamente a la deriva y abandonado al embrujo de su propia indiferencia en la «Oda a la noche o letra para tango». Este poema, dedicado inicialmente al editor José Esteban y a Carmen Martín Gaité (VV.AA., 1985: 45) explota todas las posibilidades expresivas que ha venido presentando en el poemario: la alternancia de tonos que contrarrestan sus efectos; el uso de ambigüedades semánticas que descansan sobre recursos de naturaleza fónica y con los que obliga al lector a considerar la presencia de referentes implícitos en los estímulos sonoros; y una actitud evasiva de la realidad que busca abrigo en el espacio acotado de la noche, que una vez más se convierte en el refugio desde el que poder, al menos, intuir una improbable utopía.

El discurso del hablante se muestra contradictorio desde el comienzo, recalcando con ello la actitud del ebrio solitario que parece no obstante disfrutar de una embriaguez en la que parece haber tomado conciencia de su auténtica naturaleza. El carácter confuso está presente desde el título; así, el perfil clásico y ordenado de la oda pretende marcar el compás de un género de raigambre popular como el tango. A continuación, la primera estrofa describe el marco en el que el sujeto se presenta con tintes de un extraño anacronismo, como si la atmósfera que lo envuelve lo transportara a un momento que ya no se corresponde con el presente. El propio escenario se convierte así en un elemento parodiado en el que la imagen derrotada del hablante parece encontrarse a gusto:

Noche estrellada en aceptable uso,  
con pálidos reflejos y opacidad lustrosa,  
vieja chistera inútil en los tiempos que corren  
como escuálidos galgos sobre el mundo,  
definitivamente eres un lujo  
que ha pasado de moda (GONZÁLEZ, 2008a: 333).

Una sensación de letargo recorre toda la segunda estrofa, que alude mediante una ingeniosa paronomasia *in absentia* a esa otra realidad de la que él ya no forma parte, y que es ajena por completo a la existencia de esa vida alternativa:

Tras la fría superficie de las calles de luna,  
el alcanfor del sueño conserva en el almario  
de la ciudad oscura a los que duermen  
y no te verán nunca.

Con este planteamiento, González plantea una concepción dual de la existencia alineada a esa particular forma de acompañar los biorritmos emocionales a diferentes momentos que parecen tener un efecto de exclusión social. El poeta se siente definitivamente un habitante de la noche, seguro en una oscuridad que le permite encajar mejor los efectos de una realidad no del todo definida, a diferencia de lo que sucede con la menos manipulable luz del día. La noche permite interpretar la imprecisión de las sombras y abandonar la voluntad al libre albedrío para que guíe sin rumbo concreto los torpes pasos dados bajo los efectos de la embriaguez:

Yo, sin embargo, te llevo en la cabeza,  
vieja noche de copa,  
y cuando vuelvo a casa sorteando  
imprevisibles gatos y farolas,  
te levanto en un gesto final ceremonioso  
dedicado a tus brillos y a mi sombra,  
y te dejo colgada allá en lo alto  
—¡hasta mañana, noche!—,  
negra, deshabitada, misteriosa.

Martha Lafollete (1987: 122) relaciona este poema con la celebración que Machado hacía de la noche soriana, aunque matiza que sin embargo, González parece negar simultáneamente la posibilidad de tal celebración (“definitivamente eres un lujo/ que has pasado de moda”); de lo que no cabe duda, es de que, como el propio poeta indicaba, estamos ante un claro ejemplo de cómo un referente degradado muestra a pesar de ello un profundo amor por lo parodiado (GONZÁLEZ, 1980: 24).

La última composición añadida a la sección en la versión definitiva de *Muestra...* dejaba constancia de la crudeza con la que el poeta defendió su posicionamiento ético y estético frente a la propuesta de los novisímos, que pocos años atrás había irrumpido en el panorama poético con una evidente intención de eclipsar la poesía del realismo crítico. Efectivamente, como apuntaba Ángel L. Prieto de Paula (2012):

Su irrupción se produjo de manera brillante y casi turbulenta, con el atrevimiento juvenil de la iconoclasia, especialmente visible en el repudio a la tradición poética española y, de modo muy acusado, al realismo precedente. El rechazo a que sometieron toda la poesía social fue también bastante intenso en el caso de la promoción de los cincuenta, con salvedades como Biedma, Barral, y en cierto modo Valente, Brines y Rodríguez. Curiosamente, solo trayectorias de movimientos y poetas marginales -el espíritu dadá de Ory, el simbolismo cirlotiano, el esteticismo de algunos autores de Cántico- merecieron su aprobación. Frente a este desdén, contrastaba la admiración por autores de otras culturas: Saint-John Perse, Rimbaud, Lautréamont, Dylan Thomas, Ezra Pound, Elliot, Wallace Stevens..., además de hispanoamericanos como Borges, Octavio Paz o Lezama Lima.

González siempre manifestó su rechazo de la poesía carente de ideas, pensada al nuevo abrigo de la ocurrencia esteticista y de espaldas a la realidad. Plantear una composición destinada a la sátira literaria genéricamente como una oda no deja de ser otra muestra del carácter paródico con el que pretende dejar al descubierto la vacuidad de una propuesta cuyo único sentido parece residir en un decadente exhibicionismo carente de contenido ético. El hablante se muestra crítico con la obsesión metapoética y el narcisismo de los nuevos bardos:

Mucho les importa la poesía.

Hablan constantemente de la poesía,  
y se prueban metáforas como putas sostenes  
ante el oval espejo de las oes pulidas  
que la admiración abre en las bocas afines.

Aman la intimidad, sus interioridades  
les producen orgasmos repentinos:  
entreabren las sedas de su escote,  
desatan cintas, desanudan lazos,  
y misteriosamente,  
con señas enigmáticas que el azar mitifica,



llaman a sus adeptos:

—Mira, mira... (GONZÁLEZ, 2008a: 334-335).

La sensación de irrealidad que se percibe en los poemas de estos autores no es más que un fiel reflejo del mundo que realmente habitan:

Detrás de las cortinas,  
en el lujo en penumbra de los viejos salones  
que los brocados doran con resplandor oscuro,  
sus adiposidades brillan pálidamente  
un instante glorioso.

Eso les basta.

Una contundente estrofa final descubre en clave satírica el tipo de mensajes esperables de quienes se someten al engañoso influjo de esas circunstancias; formulando imágenes trasnochadas, faltas de novedad y oportunidad, que nada aportan a la poesía.

Otras tardes de otoño reconstruyen  
el esplendor de un tiempo desahuciado  
por deudas impagables, perdido en la ruleta  
de un lejano Casino junto a un lago  
por el que se deslizan cisnes, cisnes  
cuyo perfil

—anotan sonrientes—

susurra, intermitente, esos silentes:  
aliterada letra herida,  
casi exhalada

—puesto que surgida

de la aterida pulcritud del ala—  
en un S. O. S. que resbala  
y que un peligro inadvertido evoca.  
¡Y el cisne-cero-cisne que equivoca  
al agua antes tranquila y ya alarmada,  
era tan solo nada-cisne-nada!

Pesados terciopelos sus éxtasis sofocan.

No obstante, considerando la organización final de la sección con la inclusión de estas composiciones, cabría suponer que las dos odas, situadas una a continuación de la otra, vendrían a funcionar – merced al contenido paródico que conllevan – como elementos “relativizantes” del valor concedido a la palabra poética, tanto si se contempla bajo la perspectiva envilecida del sujeto que protagonizaba la «Oda a la noche», como si se desplaza el foco a ese otro universo marginal en el que parecen alcanzar el éxtasis los “nuevos poetas”. Se cerraría así un círculo que se abría en el primer poema del apartado de las “Poesías sin sentido” desde donde ahora llegarían sus ecos: “Ya se dijeron las cosas más oscuras./ También las más brillantes”.

### 5.7. NOTAS DE UN VIAJERO

Ángel González termina su muestra de procedimientos y actitudes sentimentales con una variación del sentimiento elegíaco que se camufla tras la percepción de un sujeto permeable a las impresiones que recibe al enfrentarse a realidades, ya intuitas en otras obras, que ahora observa directamente. Tras su marcha definitiva de España, la toma de contacto con otras culturas y la contemplación de paisajes diferentes abrirán un nuevo espectro de exploración. La poesía primero, y después sus colaboraciones en prensa para diferentes diarios americanos y españoles dejaron constancia de una aguda capacidad de observación con la que fue ampliando el marco de su compromiso ético. Aunque su faceta como cronista cobrará especial relevancia en los años ochenta, es posible encontrar en los momentos previos y próximos a la publicación de *Muestra...* modelos de cómo los análisis periodístico y poético apuntaban en la misma dirección. Veamos un ejemplo. La última sección del libro, “Notas de un viajero”, se abre con un poema homónimo (*ibid.*:339) que discurre desde la perspectiva de un falso hablante que descubre su pensamiento por la manera de contemplar la vida. El lector percibe las huellas de un personaje extremadamente conservador, poco dispuesto a aceptar la diversidad racial y cultural. Arranca con la descripción de una realidad incómoda (“Siempre es igual aquí el verano:/ sofocante y violento”) que matiza a continuación con la añoranza de un tiempo pretérito (“Pero/ hace muy pocos años todavía/ este paisaje no era así./ Era/ más limpio y apacible –me cuentan-./ más claro, más sereno”). El inciso “–me cuentan–” con el que el hablante sugiere una opinión compartida parece extender ese punto de vista; puede entenderse desde una ambigüedad que pretende justificar la naturaleza retrógrada de una valoración carente de argumentos sólidos. Desde esa óptica

lleva a cabo un molesto inventario para desnudar una realidad distorsionada por elementos que rompen su concepto de equilibrio:

Ahora  
el Imperio contrajo sus fronteras  
y la resaca de una paz dudosa  
arrastró a la metrópoli,  
desde los más lejanos confines de la tierra,  
un tropel pintoresco y peligroso:  
aventureros, mercaderes,  
soldados de fortuna, prostitutas, esclavos  
recién manumitidos, músicos ambulantes,  
falsos profetas, adivinos, bonzos,  
mendigos y ladrones  
que practican su oficio cuando pueden.

En un ejercicio de mezquina hipocresía, no tiene reparo en acomodar las circunstancias para que encajen las piezas de su mundo descompuesto, y así convierte a las víctimas en verdugos y a los verdugos en víctimas para provocar una corriente de empatía que extienda su rechazo. Al sujeto le inquieta la presencia de quienes fueron expulsados de sus tierras, la pervivencia –a pesar de la brutal represión– de las huellas de una cultura sometida por las fuerza de las armas:

Todo el mundo amenaza a todo el mundo,  
  
unos por arrogancia, otros por miedo.  
Junto a las villas de los senadores,  
insolentes hogueras  
delatan la presencia de los bárbaros.  
Han llegado hasta aquí con sus tambores,  
asan carne barata al aire libre, cantan  
canciones aprendidas de sus lejanas islas.  
No conmemoran nada: rememoran,  
repiten ritmos, sueños y palabras  
que muy pronto  
perderán su sentido.

Para el hablante, paradójicamente todas estas señales de la auténtica identidad americana suponen muestras de una traición que provoca el desprecio en

quienes los acogen con disgusto  
tras haberlos usado sin provecho,  
acaso un día  
sea ésta la patria de sus hijos;  
nunca la de ellos.  
Su patria es esa música tan solo,  
el humo y la nostalgia  
que levantan su fuego y sus canciones.

Esta manipulación de la realidad para justificar la cruenta represión con la que sometieron a los legítimos moradores de aquellas tierras parece alinear el tono de denuncia con el empleado páginas atrás al referir la realidad histórica de su país. Efectivamente, en «Divagación onírica» la idea de la felonía sentida como consecuencia del golpe de estado cobraba forma en los versos “La victoria/ había sido un error del alto mando,/ menos/ tal vez que una ilusión/— acaso una traición o una mentira”; y dos composiciones después, en «Horóscopo para un tirano olvidado» incidía sobre la misma cuestión: “tu pecho rutilante de medallas y cruces/ brilla como una noche constelada:/ noche que alberga todas las traiciones”; y es que, tras la victoria del ejército golpista, un implacable sistema ideológico terminó por implantar en la conciencia colectiva la idea de que el poder legítimo correspondía a los militares que apoyaron a Franco, a cuyo ejército se designó con el calificativo de “nacional”, mientras que los defensores del gobierno legítimo de la república pasaron a ser considerados como integrantes de las tropas “rebeldes”. Un mundo al revés que mantuvo su vigencia durante toda la dictadura y que motivó que el poeta se sintiera desplazado hacia esa esfera de marginalidad desde la que la vida aparecía sistemáticamente distorsionada por un delirio que convertía a los traidores en patriotas y a los defensores de la libertad en amenazas para el país. «Notas de un viajero» continúa extendiendo la mirada del rencor al descubrir a un hablante que solo parecería satisfecho si la victoria conllevara la eliminación total del adversario: “(Por mucho menos los ahorcaban antes)”, llega a deslizar en un amargo aparte. El mensaje del sujeto finaliza con una localización espacial que lo sitúa en el Capitolio de Washington, lugar emblemático cuyo simbolismo contrasta con la perorata ultraconservadora con la que alude al mensaje de los Padres de la Patria:

Cerca del Capitolio  
hay tonsurados monjes mendicantes,  
embadurnados de ceniza y púrpura,  
que predicán y piden mansamente  
atención y monedas.  
Orgullosos negros,  
ayer todavía esclavos,  
miran a las muchachas de tez clara  
con sonrisa agresiva,  
y escupen cuando pasan los soldados.

Desde sus pedestales,  
los Padres de la Patria contemplan desdeñosos  
el corruptor efecto de los días  
sobre la gloria que ellos acuñaron.  
Ya no son más que piedra o bronce, efigies,  
perfiles en monedas, tiempo ido  
igual que sus vibrantes palabras, convertidas  
en letra muerta que decora  
los mármoles solemnes en su honor erigidos.

La última estrofa atenúa el tono con el que el hablante ha ido vertiendo su rencor. La realidad aparece tal como es, limpia, inofensiva, poniendo en evidencia los falsos temores mostrados anteriormente, con lo que parece descubrir que el odio que embarga el espíritu del individuo solo reside en su mala conciencia.

El aire huele a humo y a magnolias.  
Un calor húmedo asciende de la tierra,  
y el viento se ha parado.  
En la ilusoria paz del parque juegan  
niños en español.  
Por el río Potomac remeros perezosos  
buscan la orilla en sombra de la tarde.

Es precisamente este posicionamiento radical el que previene al lector contra un discurso vacío de ecuanimidad, y amparado solo por prejuicios raciales y de clase con los que

configura una realidad americana afectada por una dualidad social que mantiene sustentada por el uso de la fuerza la vieja dicotomía de pobres y ricos.

Si consideramos ahora lo que por aquellas fechas González reflejaba en una de sus colaboraciones con la prensa, observamos que mantiene un idéntico posicionamiento ideológico alineado en la misma dirección que su propuesta poética. En efecto, como apunta Susana Rivera, el escritor inicia en 1976 una serie de artículos en los que ofrecerá bajo el filtro de su mordaz ironía su “visión desmitificadora y crítica de las incongruencias y contradicciones de la sociedad americana” (1998: 21); así, en un texto que envió a la revista *Triunfo* en ese mismo año podemos leer:

A la sociedad americana le resulta más rentable asimilar la pobreza que eliminarla [...] Es útil tener algunos pobres cerca de casa, no solo para alquilarlos por horas a bajo precio, sino para demostrar que los pobres son pobres porque son menos cultos e inteligentes y más sucios y perezosos que los ricos (con lo cual se legaliza moralmente al millonario como institución de origen divino, y se tranquiliza de paso a los camellos, a los que ninguna maldición bíblica les impedirá ya pasar por el ojo de una aguja) [...]. Los pobres son el fiel contraste de la riqueza. La opulencia de las naciones se advierte menos en la riqueza de los ricos que en la pobreza de los pobres (GONZÁLEZ, 1998b: 80-81).

El título del artículo, “Los pobres en el país de las maravillas”, sintetiza de forma irónica un contenido ético que bajo una mirada escéptica establece distintos grados de miseria, a la vez que reconoce el funcionalismo económico del sector marginal en una sociedad capitalista despiadada que no duda en mercantilizar la pobreza para seguir perpetuándose. En esta primera variación, el sentimiento elegíaco se diluye con la reflexión que propone sobre el concepto de los imperialismos modernos; sin embargo, los efectos del devenir temporal vuelven a cobrar protagonismo en dos poemas que incluyó en la versión corregida y aumentada de *Muestra...*, para ofrecer con una técnica casi impresionista la captación de paisajes que liga a la experimentación de una sensación de plenitud, que no obstante, resulta exigua y frágil. «Texas, otoño, un día» se organiza en dos estrofas que redirigen la mirada del hablante en una doble dirección. En la primera, el individuo se enfrenta a las sacudidas que proceden de la experiencia contemplativa:

¡Qué fragor el del sol contra los árboles!  
Se agita todo el monte en verde espuma.  
El aire es una llama transparente

que enciende y no consume  
lo que sus lenguas lúcidas abrazan.  
Por la profundidad turbia del cielo,  
ánades cruzan en bandadas, hondos:  
pétalos de la Rosa de los Vientos  
que -¿ hacia dónde, hacia dónde?-  
los vientos caprichosos arrebatan.  
Desde  
las zarzas crepitantes de luz y mariposas,  
la voz de un dios me exige  
que sacrifique aquello que más amo (2008a: 342).

A pesar de todo, la inmensa belleza de una naturaleza captada en todo su esplendor bajo el efecto concreto de un instante fugaz se intuye percedera, algo de lo que deja constancia cuando en la segunda estrofa, el sujeto abandona el tono reflexivo para explicitar una amargura que subordina el tema de exaltación la naturaleza al de la decepción sentimental sugerida en el último verso. El planteamiento adversativo con el que hace discurrir la segunda estrofa introduce paradójicamente un argumento que lejos de denotar oposición o contrariedad de sentido, amplifica el dolor del hablante que cobra conciencia de que a la decepción provocada por la evanescencia inmediata de ese momento de paz, la seguirá el desasosiego provocado por la pervivencia definitiva de un recuerdo inalcanzable:

Pero tú nada temas:  
pese a tanta belleza,  
el deseo  
de hallar la paz en el olvido  
no prevalecerá contra tu imagen (*ibid.*).

Idéntico planteamiento se detecta en «Acoma, New Mexico, diciembre, 5:15 p.m.» (*ibid.*: 343), donde comienza admitiendo la inconsistencia de unos materiales que la naturaleza emplea para levantar monumentos de belleza aparentemente “inextinguible”, que sin embargo se esfuman dando lugar a desolados pedestales vacíos “de sombra, y frío, y noche, y desamparo”. Los títulos precisos de estas dos últimas piezas, que sitúan al hablante en un momento muy específico, subrayan el carácter acotado del instante. Se mantiene así en estas poesías el sentimiento de decepción ya apuntado en 2.2.3. ante la certeza de una

contemplación que tras efímeras efusiones de plenitud, cede ante el implacable efecto del paso del tiempo.

De la misma forma que las “Poesías sin sentido” se cerraban con composiciones de marcado carácter autobiográfico con las que el sujeto enfatizaba el sentimiento de soledad, la sección “Notas de un viajero” pone fin al itinerario del poeta con un poema que deja al descubierto un nuevo ejemplo de cómo la historia selecciona episodios que alejan la realidad de la utopía, poniendo como muestra una circunstancia de la propia experiencia del autor. «Chiloé, septiembre, 1972 (Un año después en el recuerdo)» alude efectivamente a un viaje que González realizó en compañía de Shirley Mangini entre los meses de junio y octubre de ese año. Venezuela, Chile (donde se encontraba exiliado su hermano Pedro desde 1939) y Argentina conforman el recorrido que le permitió tomar contacto con la realidad suramericana. Ese observador directo que descubríamos en «Acoma, New Mexico...» prolonga su voz en este poema descubriendo un tono de decepción motivado por una nueva muestra de cómo las tiranías consiguen abatir los esfuerzos dirigidos a alcanzar la utopía. Aunque el golpe de estado de Pinochet solo se insinúa de forma velada en los últimos versos con la imagen inquietante de los buitres, la amargura se percibe en la descripción del paraíso desterrado por la violencia.

Si se acepta el título como referente temporal, el poema fue escrito tras el asalto al poder de las Fuerzas Armadas chilenas el 11 de septiembre de 1973. Un año antes, González pudo sentir de cerca la esperanza de un país que de la mano de Salvador Allende, avanzaba hacia la construcción de un nuevo modelo de convivencia que suponía una auténtica revolución social en el continente americano. “Estuve en Chiloé junto a la primavera” (*ibid.*:344), comienza recordando el hablante, con una construcción que parece revelar un doble sentido que invita a interpretar la palabra “primavera” con una connotación que trasciende el dato estacional. La locución preposicional “junto a” significa literalmente “cerca de”, con lo que el sujeto descubre su proximidad ideológica con el rumbo que el país andino había iniciado desde 1970 tras la victoria electoral de Allende. La sensación de libertad que el poeta respiró en aquella visita contrastaba con la que por entonces todavía se percibía en España, matizada en el poema mediante las tonalidades estacionales del otoño, que hacían pensar en el anquilosamiento prolongado bajo los efectos de la dictadura. La tercera estrofa señala la impresión de hastío y derrota que lo impulsaron a abandonar su patria, y que fue desplazada en aquella primavera chilena por la recuperación del “tiempo perdido” y “la tierra



derrotada”. El equipaje emocional que en «Popular» aconsejaba al hablante no mirar al Sur, ahora se ha transmutado para reflejar la llegada a ese paraíso del Norte que paradójicamente ha invertido su polaridad, y en el cual el sujeto se reencuentra con los efectos que proceden de palabras de las que ha aprendido a desconfiar: “¡Espejismo de rostros y muros/ iluminados con palabras/ puras: Libertad, compañeros!”. El poeta se muestra sorprendido al intuir de nuevo vivencias que el tiempo había borrado y que irrumpen en su existencia provocando el desconcierto: “¿De dónde regresaba todo aquello?” Sin embargo, como si de un espejismo se tratara, el sujeto descubre en los últimos versos la amenaza que pondrá una vez más fin a la ilusión:

Todo encalló en un tiempo amargo y sucio.  
Ahora,  
asomando sobre las aguas,  
la arboladura rota de esos días  
tan solo exhibe buitres en sus jarcias.

La decepción que se adivina en el hablante soñador de “Estuve en Chiloé...” justifica en cierto modo el juego fónico que sirve para presentar el último poema del libro, «Ilusos los Ulises». La paronomasia matiza el sentido irónico de una expresión en la que el hablante se muestra como un individuo engañado y propenso a ilusionarse, que no parece aprender de las continuas muestras de decepción que la realidad ha puesto en su camino. Aunque aparentemente el hablante se ha resignado, y subraya la indefensión del hombre ante los efectos del devenir histórico-temporal, la condición de ser humano le mueve a seguir buscando vínculos con los demás. Esta nueva reflexión sobre la identidad se plantea a través de un ejercicio de diálogo, tan frecuente en el autor, con la tradición clásica:

Siempre, después de un viaje,  
una mirada terca se aferra a lo que busca,  
y es un hueco sombrío, una luz pavorosa,  
tan solo lo que tocan los ojos del que vuelve.

Fidelidad, afán inútil.  
¿Quién tuvo la arrogancia de intentarte?  
Nadie ha sido capaz  
—ni aun los que han muerto—  
de destejer la trama

de los días (2008a: 345).

El poema busca un indudable efecto de cierre, de conclusión a la experiencia que ha transportado al hablante a diferentes escenarios sobre los que ha volcado su análisis de la realidad. Un proceso de experimentación que dejaba al descubierto un amplio repertorio de actitudes sentimentales. El sujeto parece distanciarse en esta reflexión mediante el empleo de un tono más objetivo para matizar la idea principal de la decepción ante la certeza de la imposible recuperación del pasado. Por otro lado, la alusión al “final del viaje” apunta en una doble dirección al dar por concluido el recorrido planteado en la última sección del libro, a la vez que preludia la aparición de un nuevo posicionamiento existencial que efectivamente caracterizará sus últimos poemarios.

Si consideramos la *Muestra, corregida y aumentada...* en su conjunto, y sobre todo desde una perspectiva estética, podríamos concluir que el libro constituye todo un compendio de las recreaciones que Ángel González ha ido personalizando sobre la tradición literaria española. Los tonos empleados descubren en unos casos planteamientos románticos, efusivos y sentimentales, que alternan con propuestas vinculadas a la poesía pura, o con enfoques más fríos y pragmáticos; hablantes frívolos y juguetones contrastan sus miradas con otros más graves y reflexivos; a la vez que armonizan la voz de la protesta social con la del planteamiento puramente conceptual. Ninguna de estas variaciones parece imponerse a las demás, porque la sensación que transmiten es que ninguna es capaz de atrapar la verdad de forma incuestionable. Todo el entramado formal reafirma una trayectoria ideológica que sigue ofreciendo muestras de una disidencia y una rebeldía que en los últimos libros parecen estar potenciadas por las posibilidades connotativas de los recursos expresivos. Como apunta F. Díaz de Castro, el ingenio del poeta enfrentado a las trampas del lenguaje plantea ejercicios de reflexión que obligan al lector a descubrir el reverso oculto de mensajes que esconden ardidés como la ironía o el sarcasmo (1990: 44). La verdad solo puede intuirse camuflada en las piruetas que el hablante plantea a través de bromas verbales con las que apunta a las grandes palabras de la poesía: el amor, la esperanza, la felicidad, la muerte... Hay que concluir, que en el fondo, los tres poemarios analizados hasta el momento siguen una misma trayectoria filosófica de carácter existencialista con una coherencia interna bien definida, cuyas principales diferencias se localizan en el ámbito del procedimiento, motivo por el que el poeta contemplaba –según se reseñó en 2.1.– que tal vez en el futuro, los integraría en un único libro.



*Capítulo VI*

## PROSEMAS O MENOS

## (UN AMPLIO EJERCICIO DE SÍNTESIS)

## 6.1. PROYECTO EN DOS TIEMPOS

La supuesta edición conjunta de los tres libros nunca llegó a concretarse, tal vez porque el poeta no concibió esa idea desde el inicio. Solo la perspectiva del tiempo le hizo tomar conciencia de que durante los últimos años había transitado por un terreno uniforme, cuyas principales modulaciones se habían obtenido a golpe de “acrobacias lingüísticas” con las que había puesto a prueba la complicitad del lector. En realidad, el meticuloso proceso de revisión y reelaboración al que sometía a sus textos —a los que volvía una y otra vez antes de darlos por concluidos— previamente a su edición, debería alejar la sospecha de la precipitación. El mismo poeta confesó en más de una ocasión que algunos de sus poemas fueron compuestos muchos años antes de su inclusión final en algún libro, como sucedió según señalaremos más adelante con textos como «Colegiala» y «Canción, glosa y cuestiones», escritos antes de la aparición de su primer libro e incorporados ahora al conjunto de *Prosemas o menos*. Ya hemos visto que la edición de *Muestra...* jugó con la idea de una labor de corrección y ampliación que se tradujo en un poemario del que era posible obtener dos versiones perfectamente distinguibles desde el título. Aludimos así de nuevo al riguroso método que empleaba, no únicamente para componer poesías “palabra sobre palabra”, sino también para ir armando “poemario sobre poemario” un entramado analítico coherente en el que cada libro descubría distintas manifestaciones de su universo conceptual. Quizá por ese motivo, seis años y cuatro meses después de la publicación definitiva de su *Muestra, corregida y aumentada...* en lugar de ofrecer una edición conjunta de sus tres últimos libros como sugería en el prólogo que un año antes había escrito para presentar una antología de su obra en la editorial Cátedra<sup>37</sup>, publicó un nuevo libro que podía entenderse como un ejercicio de síntesis sobre su visión de la vida desplegada en los textos precedentes, en el que, como indica Díaz de Castro, organizaba por separado los diversos aspectos temáticos de su obra (poemas del tiempo, líricos, reflexiones sobre la religión, la muerte...) unidos por una dialéctica de fondo —entre el amor y el desengaño— para dejar constancia de que su filosofía de la existencia permanecía intacta; empleando como instrumento de

---

<sup>37</sup> Vid. 2.1. pág. 79.

cohesión un enfoque lúdico e imaginativo que servía para relacionar todas las secciones (1990: 45).

Efectivamente, en octubre de 1983, el editor Pablo Beltrán de Heredia sacó a la luz la nueva creación de González en una edición no venal que incluía treinta y cinco poemas ordenados en cinco secciones. La línea de continuidad se intuye desde un título, *Prosemas o menos*, que mantiene vigentes los tonos de la ironía y del experimentalismo formal de los últimos años. El empeño del escritor por liberar el concepto de palabra poética de los moldes tradicionales ha sido una constante desde sus primeros textos. Ya en 1971 expresaba: “Me sorprende ahora de vez en cuando haciendo algo que no quiero que parezca un poema; que lo sea, pero que no lo parezca. No podría explicarlo mejor; pero ese tipo de poemas sería como eructar en el banquete” (CAMPBELL, 1971: 371). El material empleado para levantar su propuesta de antipoesía —la búsqueda deliberada del prosaísmo, el reciclaje lingüístico al que somete al lenguaje conversacional para dotarlo de un valor artístico, la tendencia a la aguda conceptualización que busca conseguir la complicidad de un lector activo que complete la significación de sus textos, la extensión de la ironía y de la parodia hasta el terreno del chiste o del absurdo—, cristalizará años después en la acuñación del término “prosema”, cuya originalidad ha suscitado interesantes valoraciones.

Díaz de Castro lo entiende como un texto basado en un “juego imaginativo de palabras y en un humorismo amargo que tiene por base la polisemia burlesca o la parodia” (1990: 45); por su parte, Gonzalo Sobejano destaca el valor morfológico del vocablo cuando apunta: “Habitados al empleo sobreabundante del sufijo ‘-ema’(lexema, semema, narrema, mitema, ideologema, sin contar con los veteranos tema, problema o poema), podemos extrañarnos de que nadie haya acuñado antes (que yo sepa) el vocablo ‘prosema’, cuya definición posible —pequeño poema prosaico— tan diferente resulte de los ‘pequeños poemas en prosa’ baudelairianos” (1987: 35). El crítico propondrá apenas cuatro años después la siguiente definición de la expresión:

Prosema es un poema irónico en el que deliberadamente actitudes, temas, motivos, estructuras o palabras del mundo de la prosa y de la prosa del mundo, rebajando aquello que se esperaría de competencias, contextos y códigos que entienden la poesía como expresión de lo más noble y bello, crean una tensión intelectual entre la belleza y verdad, idealidad y realidad, elevación y modestia, gravedad y levedad, cuyo efecto estriba en una agudeza epigramática desencubridora (SOBEJANO, 1991: 94).

María Payeras, por mencionar una interpretación más, relaciona su posible origen con la obra de Vallejo: “No puede, finalmente, descartarse, que el concepto de ‘prosema’ manejado por González guarde alguna relación con la obra del poeta peruano. Por ejemplo, en el mismo poema antes citado, escribió también César Vallejo ‘hoy, jueves, que proso/ estos versos`, y en otro poema dejó también escrito: ‘valen más que todo el diccionario,/ con su prosa en verso,/ con su verso en prosa`”<sup>38</sup>. A pesar de sus evidentes divergencias, el poeta peruano tiene una huella innegable en la poesía de González” (2009: 129).

Con todo, el supuesto carácter prosémico de muchos de los textos alterna con el puramente lírico de otros con los que renueva su acostumbrado perspectivismo, y con los que plantea, a pesar del aparente desenfadado burlón, una grave reflexión sobre la temporalidad de la existencia. De lo que no cabe ninguna duda es de la naturaleza humorística de un título que evoca, a través de un juego lingüístico con la locución adverbial de carácter coloquial “más o menos”, el carácter relativo que el propio autor concede a su obra. El cartel de aviso queda bien a la vista desde la portada; y el lector, advertido gracias al matiz irónico de la expresión, se cuestiona sobre el alcance real de tan ambigua propuesta. Una propuesta que irá creciendo hasta adquirir su forma definitiva dos años más tarde, cuando se publique con un incremento de veinticuatro poemas hasta completar los cincuenta y nueve que contiene desde entonces. Lo curioso, es que la edición final de *Prosemas o menos* sí que contiene variaciones estructurales importantes que justificarían su consideración de “corregida y aumentada”, a diferencia de lo que sucedió con *Muestra...* donde los cambios afectaban solo al número de textos y al apartado de “Metapoesía”. En efecto, en la versión de *Prosemas...* de 1985, además del considerable aumento de poemas, se incluye una sección nueva (“American landscapes”); se modifica el nombre de otra (las “Tres canciones amorios” pasan a denominarse “Poemas amorios”); algunos textos cambian de ubicación (por ejemplo, todos los poemas crepusculares de los paisajes americanos se encontraban inicialmente en la sección “Sobre la tarde”); lo mismo sucede con el orden de algunos apartados (“Teoelegía y moral” pasa del segundo al tercer puesto; “Biografía e historias”, del tercero al sexto; los poemas amorosos se desplazan del cuarto al quinto lugar, y las “Diatribas, homenajes” dejan de ser la sección final para ocupar el cuarto apartado), y por último, hay un poema («No tuvo ayer su día») que amplía su extensión con dos versos nuevos. A pesar de todas estas modificaciones, *Prosemas o menos* no incluye ninguna pista

<sup>38</sup> Se refiere en primer lugar al ya citado «Piedra negra sobre una piedra blanca»; y con el segundo ejemplo a «El placer de sufrir, de odiar, me tiñe».

en su publicación definitiva que avise al lector de este proceso de reelaboración, el cual, si se enfrenta al texto por primera vez a través de una edición posterior a 1985 no será consciente de los reajustes. En cierto sentido, el efecto de amplificación tonal y emocional que produce el contraste entre las dos versiones es similar al que se puede apreciar cuando se superponen las dos ediciones de *Muestra...* y quizá el poeta considerara que el foco de atención ahora debía recaer no tanto en el proceso de elaboración, como en la intencionalidad deducible del carácter sentencioso y epigramático—ya anticipado en algunos poemas anteriores<sup>39</sup>—de sus “prosemas”, con los que estaría proponiendo el derecho a juzgar la moral social, política y religiosa del tiempo que le ha correspondido y del que siente formar parte; motivo por el que es notable el incremento de la autocrítica con la que se degrada a sí mismo continuamente. No obstante, ese profundo caudal de opinión no le impide seguir buscando los remansos en los que poner a salvo su vitalismo y su defensa del valor de la existencia a pesar de las limitaciones; postura que, según tendremos ocasión de comprobar, irá calando hondo en la consideración que desvelará de la vida en sus últimos libros. La cercanía de González en este poemario se intuye más próxima, merced a que, como apunta Debicki (1987), destaca la presencia de una personalidad más consistente del hablante, afianzada con el aumento de las experiencias propias que detallan los análisis.

## 6.2. «SED FUGIT INTEREA, FUGIT IRREPARABILE TEMPUS»: SOBRE LA TARDE

En los años que sucedieron a la publicación de *Muestra...* la actividad creadora de González no cesó de dar ejemplos de su labor crítica y analítica. La vida parecía haber cogido un nuevo rumbo que no sorprendió al escritor con el paso cambiado. El ya asentado y reconocido profesor universitario en América<sup>40</sup>, no perdió tras el fin de la dictadura franquista el pulso a su faceta reivindicativa, y mantuvo despierta su mirada escrutadora de una realidad que, pese al nuevo aire de la Historia, seguía presentando no pocas evidencias de imperfección. En esos momentos, su motivación literaria se canalizó a través de distintos medios de expresión. Por un lado, el poeta irá dando a conocer a través de distintas publicaciones, y de manera dispersa, parte del material que configurará su siguiente poemario. No pocos títulos de *Prosemas o menos* fueron presentados en periódicos y

<sup>39</sup> Recuérdese lo apuntado en relación a textos como «Apotegma», «Popular» o «Glosas a Heráclito».

<sup>40</sup> Recordemos no obstante que el reconocimiento a su labor docente por parte de la comunidad universitaria en España terminó siendo una lamentable asignatura pendiente. No fueron pocos los que en 1985 se opusieron a su nombramiento temporal como profesor conferenciante en la asignatura del Comentario de Textos en la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo. En una entrevista televisiva para la CNN, retransmitida el 10 de enero de 2006 en el programa “Cara a cara”, el poeta recuerda esa circunstancia con medida equidistancia. Curiosamente, esa misma Universidad tuvo a bien reparar su error concediéndole el título de doctor *honoris causa* en diciembre de 2007, apenas unas semanas antes de su muerte.

revistas antes de su edición definitiva. Por otra parte, su actividad como docente se tradujo en la preparación de nuevos trabajos de investigación. Así, en 1982 volvió a la figura de Machado con la publicación del ensayo *Aproximaciones a Antonio Machado*; entre 1980 y 1984 redactó los prólogos que abrían libros sobre artistas españoles, como el pintor gijonés, Orlando Pelayo; o como Juan Ramón Jiménez, al que regresaba para valorar ahora sus *Rimas*; o como el ya aludido en 3.1. poeta, Luis Rius, o el también reseñado libro de su amigo Paco Ignacio Taibo I, *Para parar las aguas del olvido*. Podemos concluir la enumeración con la alusión de interesantes artículos de investigación que entre 1981 y 1984 arrojaron nuevas luces sobre Juan Ramón, Ramón Pérez de Ayala o La Regenta<sup>41</sup>.

Por último, la actividad creativa se completa con aportaciones periodísticas de profundo contenido crítico, a través de las cuales el escritor desplegaba su mirada mordaz para cuestionar, sobre todo, numerosos aspectos de la realidad americana sometida a los designios que imponía la nueva administración Reagan. En esa línea, poseen notable interés los que González envió al periódico La Voz de Asturias (GONZÁLEZ, 1998b: 83-132).

Dejándose llevar por una engañosa impresión de actividad, una certeza va arraigando de forma cada vez más profunda en el planteamiento existencial del hombre Ángel González. La sensación de hacerse viejo con demasiada rapidez, no al ritmo deseado, sino al impuesto por un devenir que no se doblega. La actitud del poeta se debatirá entre posturas dialécticas que oscilan entre la aceptación y la angustia serena; el escepticismo y la alegría de sentirse todavía vivo, que reflejan la tranquilidad del remanso amoroso que se vive paradójicamente como un efímero sentimiento de eternidad... El tiempo, implacable con todos los seres vivos, vuelve a ser el elemento conceptual sobre el que orbitarán las demás cuestiones, pero ahora, sus efectos mostrarán con mayor sobreimpresión las huellas que descubre sobre el propio sujeto poético.

Las dos primeras secciones de la versión definitiva de *Prosemas o menos* dan el tono principal del libro. “Sobre la tarde” presenta una serie de seis textos en los que predomina la inflexión lírica, matizada no obstante con algunos elementos prosaicos con los que elabora algunas imágenes. Para comenzar, el hablante propone un ambiguo planteamiento semántico que desde los primeros versos condiciona la mirada del lector al obligarle a contemplar la secuencia desde una doble perspectiva. “Ya desde muy temprano,/ ayer fue tarde”, refleja en

---

<sup>41</sup> Todos estos estudios están recogidos en la Bibliografía general que figura como Anexo III.



los dos primeros versos de «No tuvo ayer su día» (2008a: 351). La nominalización del adverbio convierte la dimensión temporal en el foco de la reflexión, y parece que desde esa óptica, el hablante observa distante un paisaje concreto que describe con aparente objetividad, pero en seguida introduce desconcertantes imágenes con las que apunta a una dimensión más intuitiva. A medida que transcurre el día, percibimos el impacto que produce en el sujeto que poco a poco se va introduciendo mediante el empleo de la primera persona (“La luna/ no iluminaba al mundo; su cuerpo transparente/ nos permitía tan solo adivinar/ la existencia más alta de otro cielo/ [...] Seguimos esperando, sin embargo./ [...] Imprecisas señales nos mantenían alerta”). Deducimos así que lo que realmente está describiendo es el efecto que produce la superposición de su conciencia de la temporalidad sobre la contemplación del paisaje. La sensación de incertidumbre ante confusas señales que sin embargo transmiten soledad y desamparo, reflejan ese estado de desasosiego que terminan dibujando el retrato interior de un hablante que por otra parte, se muestra resignado ante lo que parece inevitable:

Imprecisas señales  
—un latido de pájaros, a veces;  
el eco de un relámpago;  
súbitas rachas de violento viento—  
nos mantenían alerta.

A la hora del ocaso  
salió un momento el sol para ponerse  
y confirmó las sombras con ceniza.

En la versión de 1983, este poema incluía dos versos finales que matizaban aún más toda la carga emocional sobre la figura del sujeto, dejando constancia de un amargo conformismo que aceptaba como irremediable el discurso temporal.

La decepción, el frío, el desamparo...;  
Todo era de esperar, ya lo sabíamos<sup>42</sup>.

A pesar de todo ello, la gravedad del asunto aparece contrarrestada con el desenfado perceptible en el título de la composición, «No tuvo ayer su día» que juega paradójicamente con la personificación para poder quitar trascendencia a un hecho del que se adivinan

<sup>42</sup> A partir de la edición de 1985, el poema se publicó sin estos dos versos de cierre.

dramáticas consecuencias. “Ya desde muy temprano,/ ayer fue tarde” subraya la celeridad con la que el sujeto percibe un devenir que lo aproxima inexorablemente a un desenlace definitivo; pero el coloquialismo de la expresión parece alejar la postura del hablante de la perplejidad y del dramatismo. Sin embargo, la realidad no concede tregua, y en el segundo poema, «Igual que si nunca», el hablante prolonga los efectos de esa contemplación que sitúa la conciencia en el terreno de lo intuitivo para intentar descifrar el alcance significativo que ahora procede de las señales de humo con las que capta la advertencia:

¿Es algo más que el día lo que muere esta tarde?

El viento

¿qué se lleva,

qué aromas arrebató?

Desatadas de golpe, las hojas de los árboles

ciegas van por el cielo.

Pájaros altos cruzan, se adelantan

a la luz que los guía.

Sombría claridad

será ya en otra parte

-por un instante solo-

madrugada.

Con banderas de humo alguien me advierte:

-Míralo todo bien;

eso que pasa

no volverá jamás

y es ya igual que si nunca hubiese sido

efímera materia de tu vida (2008a: 352).

El desdoblamiento al que se somete vuelve a traducir el perspectivismo desde el que se cuestiona perdurabilidad de lo observado. La gravedad que se deduce de las palabras revela un discurso en el que las oposiciones que se emplean en la composición descubren la negación casi rotunda de la existencia. La luz y la sombra juegan en el oxímoron (“sombría claridad”) a delimitar la línea tenue de la vida sobre la que el hablante mantiene apenas el equilibrio, mientras constata la fragilidad de la experiencia. La vida es una endeble

percepción, pequeña y fugaz como los pájaros que atraviesan la escena dejando constancia con su vuelo de lo inútil que resulta intentar apresar el momento presente. En «No tuvo ayer su día», las aves eran una débil e imprecisa señal para cuya descodificación el receptor debía considerar el sonido de unos latidos que en realidad certificaban la impresión de inconsistencia; en «Igual que si nunca», los pájaros mantienen una pugna con el paso del tiempo, al que pretenden adelantarse en una estéril carrera para no terminar sucumbiendo a sus efectos; en «El día se ha ido», tercer poema de la serie, mantiene ese acoso con las bandadas de pájaros que ya se intuyen lejanos, en una huida hacia adelante que no tiene visos de conceder ninguna pausa. La secuencia se dibuja ahora mediante el empleo de metáforas que evitan el patetismo propio de este tipo de reflexiones. González aleja el fantasma del discurso convencional a través de una serie de imágenes elaboradas con materiales poco poéticos:

Ahora andará por otras tierras,  
llevando lejos luces y esperanzas,  
aventando bandadas de pájaros remotos,  
y rumores, y voces, y campanas,  
—ruidoso perro que meneaba la cola  
y ladra ante las puertas entornadas.

(Entretanto, la noche, como un gato  
sigiloso, entró por la ventana,  
vio unos restos de luz pálida y fría, y  
se bebió la última taza.)

Sí;  
definitivamente el día se ha ido.  
Mucho no se llevó (no trajo nada);  
solo un poco de tiempo entre los dientes,  
un menguado rebaño de luces fatigadas.  
Tampoco lo lloréis. Puntual e inquieto,  
sin duda alguna, volverá mañana.  
Ahuyentará a ese gato negro.  
Ladrará hasta sacarme de la cama.

Pero no será igual. Será otro día.

Será otro perro de la misma raza (*ibid.*:353).

La identificación con el perro y el gato como símbolos que aluden al devenir cotidiano trasciende la altisonancia de la que la poesía tradicional se hacía eco para mostrar los paisajes del ánimo. La paradoja temporal que parece deducirse en los últimos versos, con la que se subraya el carácter único e irrepetible de un día ya perdido, que solo de forma engañosa regresará al día siguiente, recupera el matiz de amargura con el que años atrás aludía al mismo concepto en el ya citado poema de *Sin esperanza...* «Ayer»: “La noche vino pronto y se encendieron/ amarillos y cálidos faroles,/ y nadie pudo/ impedir que al final amaneciese/ el día de hoy,/ tan parecido/ pero /¡tan diferente en luces y aroma!” (*ibid.*: 88-89). Como vemos, la única diferencia evidente se decanta del lado del procedimiento. En el fondo subyace la ácida visión de una rutina que ahora se afila con mayor sarcasmo, con el cual, el falso hablante recomienda la actitud estoica de la aceptación: “Mucho no se llevó (no trajo nada);/ [...]Tampoco lo lloreís. Puntual e inquieto,/ sin duda alguna, volverá mañana”.

La idea de la inconsistencia del momento vivido se vuelve a desarrollar bajo la forma de una duda en «Acaso». El hablante dibuja una línea de doble percepción en la que se sitúa a sí mismo frente a las voces que representan una cotidianeidad de la que parece recelar. “*Me dicen que hoy es jueves*” (*ibid.*: 354), plantea con distanciamiento en el primer verso, para a continuación restarle importancia a una afirmación que considera intrascendente, porque el rasgo identificativo con el que se pretende realzar el día aludido en realidad no constituye más que una “pequeña certeza” por otra parte difícil de confirmar. La impresión que procede de la realidad es tenue, imprecisa, y se apoya en sustancias poco consistentes que configuran un difuminado paisaje impresionista; nada certifica la singularidad de un momento que se interioriza como tantos otros:

ni el sol en los cristales  
-débil y desteñido-,  
ni la brisa que mece  
borrosas ramas, lejos,  
ni la lenta pereza  
pesarosa  
con la que me dispongo a ver qué pasa.

Toda esa imprecisión va conformando sin embargo la certeza de una duda, al comprobar que el mundo continúa ofreciéndose como un misterioso bucle en el que las sensaciones parecen ser presas de una misma secuencia recursiva:

Salgo a la calle, y miro  
sin comprender.  
¿Qué tienen esos rostros  
que no sea concebible cualquier martes?

Una confusa noción temporal atrapa la capacidad analítica del sujeto que discurre ajena a cualquier secuenciación lógica, y muestra cómo el pasado se superpone al presente mediante la irrupción de un discurso que cambia el tono al emplear una expresión con cierto matiz arcaizante con el que se eliminan las barreras seculares:

El perro que olisquea la acacia desvaída,  
¿no es el perro de ayer, por desventura?

El poema concluye reafirmando su posicionamiento escéptico sobre la posibilidad de experimentar la diacronía en la existencia humana: “Otros son los que insisten./ Me dicen que hoy es jueves”.

#### 6.2.1. CREPÚSCULO Y NOCHE: SIGNOS DE DIMENSIÓN METAFÍSICA

En 2.2.2. revisamos la configuración temporal con la que el poeta acomodaba sus sensaciones vitales a los distintos momentos que delimitaban el transcurso de un día. Allí expusimos cómo la relativización de esa dimensión competía paradójicamente con la manifestación de los efectos que originaba su transcurso. Comprobamos ahora en los primeros textos de *Prosemas o menos* que esa actitud dialéctica se ha ido consolidando sobre los mismos cimientos. Así por ejemplo, en el siguiente poema, «Así fueron», extiende la misma paradoja temporal de los textos precedentes acudiendo de nuevo al recurso de enfatizar la negatividad de momentos muy concretos. El poema, que ofrece un evidente paralelismo con «El día se ha ido» en el empleo de la metáfora, desvela la inquietud que procede del enfrentamiento con una realidad que no esconde sus “fauces irascibles” cuando se contempla a plena luz del día. Si en «El día se ha ido» elaboraba su propuesta sobre la recreación de la locución adverbial de carácter coloquial “andar como el perro y el gato”, en

«Así fueron» construye una elaborada metáfora en la que se funden imágenes audaces que muestran la crueldad con la que el paso del tiempo incide en la conciencia del hablante. De nuevo acude a la idea de dos instantes aparentemente distanciados que terminan fundiéndose en un mismo instante impreciso. Lo que comienza siendo la evocación de un recuerdo, termina constituyendo una muestra de desorientación y de desconcierto ante la constatación de la celeridad con la que se ha vivido. La composición arranca con una engañosa sensación de presente:

La mañana  
                   –ese tigre  
 de papel de periódico–  
 ruge entre mis manos.

Ambigua e indecisa,  
 exhibiendo las fauces irascibles  
 en un largo bostezo,  
 se levanta:

va a abreviar en los ríos,  
 a teñirlos de rojo con sus barbas sangrientas.  
 Luego se precipita sobre el valle.

Las tres en punto ya;  
 parece que la luz, zarpa retráctil,  
 abandona su presa (*ibid.*:355).

Todo indica que la reflexión del hablante discurre de manera simultánea al transcurso del momento descrito desde una perspectiva actual. La metáfora, “la mañana/–ese tigre/ de papel de periódico–/ ruge en mis manos”, dibuja un espectro significativo en el que se amplifica el efecto devastador del transcurso temporal con la referencia a la percepción de la realidad que se experimenta con la lectura de la prensa. La llegada de la tarde frena la extensión de la elegía. A medida que avanza la jornada, la agresividad de la identificación metafórica va cediendo ante la mayor sutileza del símil (“Agazapado como una loba”). Como sucedía en «El día se ha ido», donde la postura estoica (“mucho no se llevó/ no trajo nada) se configuraba sobre el tránsito de la noche, ahora también se considera la oscuridad

como refugio circunstancial para el desahogo, porque el hablante se siente solo en esa funesta contemplación:

Pero eso,  
¿quién lo sabe?

Agazapado  
como una loba,  
el crepúsculo espera  
a que salga la luna  
para aullar largamente.

Los últimos versos parecen proyectar de forma abrupta toda la secuencia descrita hacia el pasado, como si el sujeto observase ese largo transitar desde un presente diferente al que parecía apuntar en los versos precedentes; y ese empeño de separar ambos momentos acentúa aún más el tono existencial, porque en realidad no ha ofrecido ningún indicio que insinúe que en el instante actual desde el que supuestamente conforma su recuerdo, la percepción haya variado:

Así fueron los días que recuerdo.

Los otros,  
los que olvido  
—¡tengo ya tantos años!—  
huyeron como corzas malheridas.

Tanto los días rememorados, como los olvidados dibujan la bipolaridad de un hablante que por momentos alternaba su rebeldía al descubrir su lamento en forma de aullidos, con la sensación de derrota (otra vez “sin esperanza”) sin otra alternativa que la huida, tal como sugiere con la imagen de la corza malherida. El tiempo erosiona sin tregua la conciencia del poeta, dejando claras evidencias de su agresivo efecto.

La sección termina con un ejercicio de diálogo con el pasado reelaborando un conocido texto de Espronceda de forma que los elementos más comunes de su conocida canción se transfiguran adquiriendo nuevos matices significativos con los que se adaptan al nuevo discurso elegíaco propuesto por González. «Al fin, algo de noche» (*ibid.*: 357) constituye un

punto de llegada, la concreción de ese espacio en el que espíritu del hablante encuentra acomodo para aceptar el destino que se adivina próximo. El gato y la loba de los textos anteriores se transmutan en el barco pirata que “rompe el mar en el recuerdo” desde cuya popa el sujeto canta alegre, a pesar de que conoce que el impulso que mueve su navío es la propia aurora que irremediablemente lo deriva hacia un nuevo amanecer, y con ello a una nueva exposición ante la luz de la rutina existencial.

De los seis poemas que integran esta primera parte, solo el primero y el último se encontraban ya en la versión inicial de *Prosemas*, que completaba la plasmación de la impresión recibida por el sujeto expuesto a una serie de paisajes, con cuatro estampas crepusculares que descubrían una profunda mirada lírica que marcaba un evidente contraste con las composiciones de nítido enfoque prosaico. Estos poemas son los que configuran el núcleo principal de la nueva sección denominada “American landscapes” incluida en la versión de 1985. En ella, González prolonga la meditación sobre el tiempo proyectando efímeras sensaciones de plenitud que se confunden con la eternidad cuando el hablante se somete a la contemplación de la naturaleza. De nuevo las acotaciones temporales identifican la luz del día con el espacio de la decepción, al constatar la inconsistencia de la fugacidad del momento. La tarde, también se teñirá de negatividad por representar el ocaso de la esperanza (PAYERAS GRAU, 2009: 237). Ese apoyo en la naturaleza, en el retrato de realidades externas para dibujar los paisajes del alma, es el rasgo que Debicki interpreta como una muestra evidente de una manera de poetizar característica de la lírica moderna, que González, a pesar de las posibles tradicionales resonancias machadianas o juanramonianas, sabe reconducir y modificar consiguiendo efectos bien nuevos y posmodernos (1987). A diferencia de la atmósfera abstracta teñida de negatividad que en “Sobre la tarde” impide apresar el concepto de belleza debido al carácter turbulento de las imágenes, los crepúsculos captados en Albuquerque incluyen un breve espacio para la impresión positiva que atenúa, aunque de manera fugaz, la angustia de los textos precedentes. La serie se abre con «Crepúsculo, Albuquerque, estío», un breve ejercicio de implicaciones metafísicas en el que el poeta se apoya de nuevo en el tema musical para desplegar en esta ocasión una reflexión que sublima la armonía que detecta en una naturaleza que integra la belleza de dos códigos complementarios, y que por un instante le permite alejarse del tono elegíaco de los textos precedentes:

¡Sol sostenido en el poniente, alta



polifonía de la luz!

Desde el otro confín del horizonte,  
la montaña coral  
—madera y viento—  
responde con un denso acorde cárdeno  
a la larga cadencia de la tarde (2008a: 361).

La música parece que se desprende de la armonía presente en el cosmos. Mediante la paronomasia (“acorde cárdeno”) insinúa el polifónico concierto que se establece entre la montaña y el sol poniente, mientras despliega todo un entramado de dobles sentidos con los que alude al placer que procede de la extática contemplación. Así, la secuencia “*sol sostenido*” fusiona en una misma imagen una sensación acústica con una percepción visual para confeccionar el concepto de “polifonía de la luz” que contendrá la clave para poder comprender el resto del mensaje.

Resulta interesante comprobar cómo González parece ensayar con el experimento impresionista de someter una misma realidad a los efectos lumínicos originados en distintos momentos. Los atardeceres de Albuquerque, expuestos a las distintas secuencias estacionales, imprimen connotaciones diferentes en la conciencia del hablante, que se presta al juego de desvelar la incidencia de esa percepción en un intento de alcanzar, aunque de forma consciente, un estado de breve y transitoria plenitud. En la imagen del crepúsculo de verano, el sujeto cedía ante el embrujo de una visión que por un instante confundía sus sentidos en una cadena armónica de sensaciones, y que solo podía prolongarse durante el fugaz período observado. La representación obtenida en el otoño resulta sin embargo algo más inquietante, porque de nuevo las dilogías redirigen la mirada del lector hacia un vaivén emocional en el que se encuentra suspendido el hablante, que ahora presencia cómo las luces de la tarde no pueden ofrecer resistencia al avance de las sombras silenciosas que sepultan un nuevo día:

#### CREPÚSCULO, ALBUQUERQUE, ESTÍO

En la distancia, el horizonte  
arde:  
llama.

Responde la montaña con un largo  
vagido intermitente:  
eco que quema,  
brasa.

El valle,  
entre dos fuegos.

Un silencio de sombras se adelanta  
—frío reptil de ceniza—  
oprimiendo la luz con sus escamas  
grises.

Quedan  
en las cumbres rescoldos todavía,  
humo y ascuas  
a las que el viento arranca heladas chispas  
que —ya todo acabado—  
brillan allá en lo hondo, arriba, altas (*ibid.*: 362)

El hablante examina a distancia un horizonte paisajístico que adquiere mediante la diología tintes metafísicos, al insinuar en la conciencia del lector la idea de la inquietud que genera el transcurso temporal. Solo el instante que separa al hablante de su destino (“el valle/ entre dos fuegos”) parece poseer un matiz de contenida equidistancia que no obstante se intuye breve y circunstancial. El desasosiego que produce la observación de la inútil resistencia que ofrecen los últimos rayos de sol (“ascuas a las que el viento arranca heladas chispas cuando todo ha acabado”) acompasa el desconcierto que genera el diálogo entre el presente tangible y el futuro amenazador. El largo gemido de la montaña (“vagido intermitente”) configura una compleja imagen en la que se superponen los conceptos antagónicos de lo que está muriendo y lo que parece nacer a continuación, que se prolonga en “un eco que quema” que perpetúa la secuencia del imparable decurso de la vida. El horizonte arde por una luz que el hablante yuxtapone sensorialmente a un estímulo sonoro mediante el concepto de la “llama” con el cual funde su emoción ante el cromatismo de lo contemplado con la intuición del paso del tiempo. La ambivalencia morfosintáctica del término (sustantivo y verbo) mitiga el posible exceso emocional derivado de un planteamiento con evidentes reminiscencias románticas, junto con la ya referida equidistancia que parece insinuar al interponer entre su

espíritu y el inminente ocaso la imagen neutra del valle. El poema termina con la aceptación no del todo resignada de la derrota, que deja al descubierto la inquebrantable determinación de consumir en los rescoldos hasta la última chispa de la existencia.

Más exigente con el lector resulta, a pesar de su aparente sencillez, la estampa que ofrece del atardecer invernal de Nuevo México. González, nos invita a devanar los conceptos interiorizados en el momento de la contemplación tirando de una breve madeja de tres versos que descubren a un hablante que se reafirma ante la posible incredulidad que ha generado en su interlocutor la impresión de una imagen sorprendente que ha quedado fijada en su conciencia:

CREPÚSCULO, ALBURQUERQUE, INVIERNO

No fue un sueño,

Lo vi:

La nieve ardía (*ibid.*: 363).

La deslumbrante luminosidad del paisaje ha producido un efecto de irrealidad capaz de engañar a los sentidos, y el poeta no encuentra la forma lógica de describirlo porque las palabras vuelven a resultar ineficaces; por eso acude a la amplificación conceptual sirviéndose de las posibilidades expresivas que ofrece el oxímoron. El contraste de los términos con los que alude a una realidad inverosímil dirige finalmente nuestra mirada no hacia el paisaje, sino hacia la impronta que ha dejado en el interior del sujeto: una breve e intensa sensación de plenitud casi imposible de transmitir.

La secuencia descrita no es del todo novedosa en Ángel González. Durante un viaje que por esas mismas fechas hizo al vecino estado de Utah, dejó constancia de sus experiencias en una serie de artículos que remitió al periódico *La Voz de Asturias*. En uno de ellos, titulado “Mormones, eternidad, montañas”, podemos leer:

Fue este, como suele decirse todos los años, uno de los inviernos más fríos del siglo en Utah, y mi estancia allí coincidió con uno de los peores momentos del invierno. Al día siguiente de mi llegada, medio metro de nieve cayó sobre los restos –otro medio metro de nieve– que había dejado la tempestad anterior. La Naturaleza, aunque invisible, estaba resplandeciente. La cordillera, blanca y altísima, se fundía con las nubes bajas en una uniforme masa de luz. El paisaje, reducido a claridad, hacía daño a los ojos (GONZÁLEZ, 1998b: 99).

La capacidad de la naturaleza para confundir los sentidos del hablante hasta el punto de obligarle a transmitir sus intuiciones con una dificultad que se traduce en la inconsistencia de las imágenes configuradas con su discurso, constituye una de las claves presentes en las composiciones paisajísticas del poeta. Apenas tres años después de la aparición de *Prosemas o menos*, González reproducirá de nuevo ese motivo en un escrito de colaboración, esta vez para el diario *ABC*, en el que plantea su particular revisión de la historia de Nuevo México:

Los indios ´pueblo` deben su nombre a la impresión que causó en los españoles el insólito espectáculo de sus peculiares aglomeraciones urbanas, semejantes a los anasazi [...] Desde la distancia, los primeros exploradores españoles identificaron esas extrañas construcciones con las míticas ciudades áureas de Cibola. Tal vez la luz de los atardeceres nuevomexicanos, que convierte en oro todo lo que toca, les jugó esa mala pasada. ¡Recorrer cientos de leguas para comprobar que las ciudades de oro, en una especie de proceso alquímico invertido, se habían transustanciado en barro! (*ibid.*: 116-117).

El reverso de la sensación de totalidad que se alcanza con la apreciación de la belleza, lo constituye la certeza amarga que el sujeto poético infiere del carácter huidizo de la misma. El frustrado deseo de eternidad se plantea mediante un verso de sospechosas resonancias petrarquistas: “la nieve ardía”. En efecto, en su canción «A una joven bajo un verde laurel», el vate de Arezzo manifestaba el deslumbramiento que le producía la visión de una joven: “más blanca y más fría que la nieve/ [...] y su voz, faz hermosa y los cabellos/ tanto amo que ahora van ante mis ojos [...] que verán helarse el fuego, arder la nieve”. Pero esa revelación cegadora fue breve, y el poeta, resignado, tuvo que conformarse con el recuerdo: “Mas porque el tiempo vuela, huyen los años/ y en un punto a la muerte el hombre arriba,/ [...] la sombra ha de seguir de aquel laurel/ por el ardiente sol y por la nieve,/ hasta el día en que al fin cierre los ojos”. El platonismo implícito en el texto de Petrarca se adivina igualmente en la composición de Ángel González al reafirmar la existencia de una imagen en la esfera de la “verdad”, al margen de la “realidad” que engaña continuamente a nuestra capacidad sensorial.

Por otra parte, los dos primeros versos en los que el hablante muestra su perplejidad, también podrían remitir a un conocido poema que Gerardo Diego dedicó al expolio de la conocida ermita de San Baudelio de Berlanga, considerada como la Capilla Sixtina del arte mozárabe. En él, el santanderino planteaba un diálogo en el que un niño pretendía convencer a su madre sobre la veracidad de una realidad insólita, pero cierta para la conciencia del pequeño, que aturdido por el efecto de la confusión que había producido la misteriosa

desaparición de los frescos de la ermita, sufre las limitaciones que le impone el lenguaje para poder demostrar su experiencia:

- Fue solo un sueño, hijo mío.
- Que no, que estaban allí
- Yo los vi.

Esta asociación permitiría a Ángel González dibujar en la mente del lector la actitud cándida e ingenua del que contempla con la mirada limpia de un niño, incapaz de comprender, y menos de explicar cómo es posible conjugar impresiones antagónicas.

De esta forma, podríamos concluir que «Crepúsculo, Albuquerque, invierno» supone un ejercicio de reconfiguración conceptual cimentado sobre la base de la intertextualidad, que obtiene como resultado una sorprendente propuesta original.

La serie de los atardeceres se cierra con un pequeño poema que revierte el enfoque metafísico precedente en una curiosa manifestación de reproche. Sobre la base de la personificación, el hablante resta trascendencia al motivo que en los textos de la serie causaba inquietud en su ánimo. Ese instante que amagaba con la posible intuición de la plenitud infunde también interpretaciones sobre una realidad menos poética y mucha más prosaica:

El llamado crepúsculo  
¿no es el rubor-efímero- del día  
que se siente culpable  
por todo lo que fue  
-y lo que no ha sido?

Ese día fugaz  
que, igual que un delincuente,  
aprovecha las sombras para irse (*ibid.*:365).

González apunta a la propia naturaleza con su recriminación por ser la causa del fraude emocional experimentado en la observación de espejismos. En cierto modo, se puede entender como un tránsito que abona el terreno sobre el que aflora el tono humorístico de «Playa de nudistas», siguiente poema donde la ironía troca el lirismo anterior en una sátira aparentemente contra los hábitos malsanos motivados por el mismo elemento –el sol– que

en las composiciones sobre los crepúsculos originaba la cavilación sobre un tema mucho más serio. Pero, precisamente por estar tan próximo ese enfoque trascendente, el lector pronto descubre que la advertencia sobre los riesgos de la exposición solar es solo una cortina tras la cual se esconde una original parodia del *vita flumen*, en la que sustituye al río como símbolo del transcurso vital, por una inaudita estampa poblada de bañistas desnudos<sup>43</sup>. De esta forma, el tono se vuelve menos grave; antes, el ánimo del poeta sucumbía a la impresión que procedía de una contemplación solitaria y reflexiva; ahora, de manera ambigua, juega con la idea de que no es el daño emocional al que, en principio, está intentando aludir, sino a la agresión física que se deriva de una situación festiva, indicando con ello el peaje que conllevan esos instantes de felicidad:

El sol,  
                     flagelo de la dicha,  
 implacable golpea espaldas, vientres,  
 muslos, cinturas, brazos  
 distendidos e inermes,  
 rostros  
 que mansamente ofrecen  
 la otra mejilla  
 a sus golpes de fuego (*ibid.*: 365).

Un aluvión de imágenes degradadas se despliega en la segunda parte de la composición con las que González retoma el camino de la audacia verbal para acomodar una vez más el tono lejos del patetismo. En esta ocasión, los posibles excesos derivados de la carnalidad que representa sin complejos en la escena, se contrarrestan paródicamente con un léxico de marcadas connotaciones religiosas que, sin embargo, no consigue esconder la realidad de los cuerpos libres de sus ropajes:

Penitentes

gozosos y desnudos, almas  
 en pene,  
 carnes en rosa y pubis,  
 cuerpos resucitados del sepulcro del traje,

---

<sup>43</sup> Díaz de Castro señala con buen criterio la relación que puede establecerse, a pesar de la evidente diferencia de tonos, entre los bañistas de González y los que representaba Guillén en su soneto de *Clamor*, «Sobre la playa de este mediodía», destacando el giro que el primero hace dar al enfoque cargado de optimismo y sensualidad que podía intuirse en el texto guilleniano (1990: 47).

se queman un instante casi eterno  
en la orilla inminente  
del Paraíso:  
  
                el mar ya por los siglos de los siglos,  
ola tras ola en vela siempre, siempre (*ibid.*).

Contundentes y contradictorias construcciones que afianzan el carácter ilógico de las conductas que reflejan. Así, el oxímoron “penitentes gozosos” insinúa la absurda felicidad que se desprende de una voluntaria mortificación, en cierto modo ya anticipada por el planteamiento paronomástico precedente con el término “penitentes”; la paronomasia *in absentia* “almas en pene” evoca una confusión generalizada entre los nudistas que parecen transitar por el inframundo; la metonimia “carnes en rosa y pubis” atenúa la sensualidad para reducirla casi hasta el chiste merced al enfoque deliberadamente explícito con el que da cuenta de la desnudez total; y en la metáfora siguiente, parece culminar la sátira al esbozar una insólita resurrección de los cuerpos cuando abandonan el sepulcro de los trajes, motivando en el lector la lectura que debe extraer sobre el uso de esos términos.

La observación adquiere un nuevo rumbo cuando el hablante introduce el tema del paso del tiempo, que irrumpe en la contemplación de este “Paraíso” con un nuevo oxímoron que concreta toda la acción del sol en “un instante casi eterno”, porque esa es la engañosa sensación que se puede llegar a interiorizar en momentos de plenitud. Los dos versos finales, organizados en torno a la conocida locución adverbial “por los siglos de los siglos” contienen la clave del verdadero alcance del poema. La tópica imagen del mar como el símbolo de la muerte se plantea no como un final, sino como una presente amenaza cercana que casi puede tocarse desde la orilla de un efímero empíreo. Los juegos fónicos de la aliteración y de la repetición dibujan en la conciencia del lector el sigilo con el que se aproxima subrepticamente a quienes parecen ajenos a su presencia. Con este curioso planteamiento, González se aparta de una tradición poética que habitualmente representa el concepto del tránsito de la vida con el binomio “río/mar”; ahora, ese lirismo es desplazado por la estampa festiva de los bañistas que se muestran indiferentes al *memento mori* que los acecha desde la orilla. La indolencia que aparentan experimentar los “complacidos disciplinantes” ¿sería una muestra de la escéptica resignación oculta del hablante? La degradación física sugerida en la primera parte del poema por causa de los rayos del sol parece acelerar el proceso que conduce al desenlace que aguarda en los versos finales; y el propio título de la composición puede estar jugando con la dilogía escondiendo en el

adjetivo “nudistas” un significado que nos hace considerar el sentimiento de indefensión absoluta (“la desnudez”) experimentado ante la certeza ineludible de la muerte.

#### 6.2.2. ROSA DE ESCÁNDALO: UN ESCOMBRO TENAZ, TAN SOLO ESTO

La sección de “American Landscapes” se cierra con lo que podría entenderse como una auténtica declaración de intenciones. A pesar de toda la amargura y el escepticismo que se desprende de las reflexiones metafísicas bajo el influjo de sus contemplaciones crepusculares, González se aferra a la vida y a la belleza con firme determinación. La aridez de las imágenes con las que describe un paisaje que en el fondo esconde la implacable acción de la naturaleza en el proceso de consumación de la vida, no impide sin embargo, que emerja indiferente, una rosa que desafía consciente de su limitación, al orden establecido, que le recuerda con hostilidad cuál es su destino.

##### ROSA DE ESCÁNDALO

*(Albuquerque, noviembre)*

Súbita, inesperada, espesa nieve  
 ciega el último oro  
 de los bosques.  
 Un orden nuevo y frío  
 sucede a la opulencia del otoño.  
 Troncos indiferentes.  
 Silencio dilatado en muertos ecos.  
 Solo los cuervos  
 protestan en voz alta,  
 descienden a los valles  
 y —airados e insolentes—  
 ocupan los jardines  
 con su negro equipaje de plumas y graznidos.  
 Inquietantes, incómodos, severos,  
 desde sus altos pulpitos marchitos  
 increpan a la tarde de noviembre  
 que exhibe todavía  
 entre sus galas secas  
 la belleza impasible de una rosa (*ibid.*:366).



El hablante organiza un tapiz, un tablero de juego en el que aunque la propia naturaleza dispone las piezas para que cumplan el papel asignado según su condición, el sujeto se atreve a plantar cara a lo inevitable como signo de reivindicación del deseo de permanecer. Las metáforas encadenadas de los siete primeros versos esconden una alegoría de la muerte que llega de repente (“súbita”), apagando el último rescoldo de la vida, la dorada hojarasca que al quedar sepultada, entra en la consideración del olvido perfilando sobre los “troncos indiferentes” la sombra de la caducidad. El silencio “dilatado en muertos ecos” es lo que aguarda. Sin embargo, a pesar de esa amenaza evidente, la rosa se yergue insolente con todo su esplendor para dejar constancia de una ilusión, alterando por un instante lo que por otra parte es inalterable. En una nueva vuelta de tuerca, González amplía el campo connotativo del término otoño –al que volverá con insistencia en sus últimos libros– para insinuar ahora la intensidad con la que siente estar viviendo el momento presente. “Un orden nuevo y frío” se impone, sí, pero lo que va a quedar atrás es un otoño rico y rebosante de vida (“opulento”) difícil de sepultar definitivamente. Con todo, el hablante se muestra sereno y resignado, manteniendo un equilibrio emocional que marca el compás de un tono alejado del dramatismo. El lector ha leído un texto que en apariencia describe una nueva estampa paisajística en la que ha otoñado de forma tardía una rosa; sin embargo, tras considerar la orientación que la sección de “American Landscapes” ha ido adoptando en los poemas anteriores, intuye que, en realidad, la flor representa una nueva perspectiva desde la que se proyecta el ánimo del poeta. La inquietud desvelada por el léxico desolador con el que de manera abrupta irrumpe el invierno (“súbita”, “frío”, “muertos ecos”, “cuervos airados”, “inquietantes”, “incómodos”, “severos”, “púlpitos marchitos”) no se equilibra, pese a la firmeza mantenida por el hablante, con términos de naturaleza positiva que podrían caer en el exceso de patetismo, y por ello, la resistencia se sugiere con una lacónicas expresiones de reafirmación (“galas secas, belleza impasible”) que mantienen con dignidad la actitud de un hablante con plena consciencia de su destino. De una manera original y equilibrada, ha dejado constancia de los miedos que empiezan a provocar sensaciones procedentes de la constatación de distintas certezas, como la inutilidad de la existencia, la batalla desigual contra el tiempo y la ineficacia de las palabras en el intento de reflejarlas.

### 6.3. TEOELEGÍA Y MORAL

El González más incisivo y mordaz ocupa la parte central del poemario, desplegando de nuevo el acento irónico y satírico en dos secciones –las más extensas– que revisan

fundamentalmente planteamientos ideológicos y morales que el poeta rechaza abiertamente. La carga semántica más negativa se condensa en estos apartados, “Teoelegía y moral” y “Diatribas, homenajes”, cuya raigambre se localiza en un sentimiento de soledad que aumenta en ese tramo final de la vida. La perspectiva sobre el desamparo del individuo, insinuada desde el personal neologismo *teoelegía*, se amplifica mediante la intensificación de recursos paródicos que convierten en objetivos de su mirada crítica aspectos de socialización sancionados por la tradición, como el discurso religioso asumido por causa de lo que el hablante considera una educación deformadora. El fondo anticlerical de los poemas religiosos se complementa con una serie de reflexiones de alcance moral que denuncian la construcción de un mundo erigido sobre falacias inventadas por el hombre (PAYERAS GRAU, 1987).

La visión sarcástica sobre el papel desempeñado por la Iglesia a través de los siglos se desarrolla en una secuencia ácida de reflexiones que ponen en evidencia la fiabilidad y racionalidad de un discurso manipulado. En libros anteriores el poeta ya había tanteado el terreno de la crítica de determinados aspectos asociados a las creencias establecidas sobre la base de consideraciones dogmáticas; recordemos poemas como «Reflexión primera» de *Sin esperanza...*, o «Prueba» de *Grado elemental*, por citar algunos ejemplos evidentes en los que el poeta cuestionaba el concepto tradicional de divinidad. En *Prosemas o menos*, la serie se abre con «Revelación», un texto que relativiza la concepción de la divinidad situándola al mismo nivel de existencia de una acción propia del hombre. Así, parece sugerir que la verdadera naturaleza de Dios en realidad es humana, pues es comprensible en el momento de la percepción de una obra musical:

Dios existe en la música.  
 En el centro  
 de la polifonía  
 se abre su reino inmenso y deslumbrante.  
 Incesante, infinita,  
 la creación extiende sus fronteras.  
 ¿Qué improbable  
 constelación  
 se atrevería a brillar  
 más allá de sus límites?  
 Escalas luminosas tienden puentes

de firmamento a firmamento,  
fundan el poderío  
de la evidencia.

Asombro.

Es la verdad

¡Dios existe  
en la música!

(Cuatro compases más y otra vez solos.) (2008a: 369).

La ingenua recreación de Dios asociada al mensaje institucional eclesiástico se disuelve en una propuesta más cercana alejada del misterio incomprensible. Gracias al puente que establece entre la “divina” armonía polifónica y la capacidad atribuida al ser humano para poder interiorizarla, la idea de Dios puede percibirse con los sentidos y dejar de ser una inquietud que origina incertidumbre. Por esa misma razón, la convicción de ser algo transitorio motiva la resolución final de aceptar su contemplación bajo la óptica de la finitud. Al igual que sucedía con la plenitud que motivaba la observación del paisaje, la soledad y el desamparo ante la cercana muerte volverán a instalarse en la conciencia del hablante cuando cesen los últimos compases. La idea recuerda al planteamiento que analizamos en 5.2. en el poema de *Muestra...* «Reverbera la música», al proponer la existencia de un alternativo paraíso artificial en el que el hablante experimenta una profunda elevación emocional gracias al poder sugestivo del referente musical. El efecto degradante se acentúa además con el ritmo que González imprime al poema haciendo que discurran los versos sobre la base del encabalgamiento, obligando a una lectura más desconfiada en la que los símbolos de connotación mística (“centro”, “infinita”, “improbable constelación”, “firmamento”, “Dios”) son compensados en versos opuestos por imágenes que difuminan su abstracción original (“polifonía”, “puentes”, “música”). El tono que se desprende de los tres últimos versos desvela la verdadera perspectiva de un hablante que matiza, con una marcada pausa, su aseveración inicial para dejar constancia en el verso final de la negación que conlleva esa afirmación.

El eco de este planteamiento llega hasta «Epílogo», siguiente poema del libro que adopta el tono humorístico y la forma de la greguería para prolongar la misma idea acerca de la materialidad que se esconde detrás de cualquier sensación de plenitud.

Cuando el músico guarda el violonchelo  
en su negro sarcófago,  
el cadáver de Dios huele a resina (*ibid.*: 370).

La música tiene la facultad de elevar la emoción del hablante, pero cuando cesa, se esfuma cualquier esperanza de que esa impresión se prolongue más allá de lo que son capaces de captar los sentidos.

El escepticismo espiritual se revierte en ácida crítica con «El Cristo de Velázquez» al plantear una sátira con la que apunta a la manipulación que la Iglesia ha efectuado durante siglos alterando sistemáticamente las bases ideológicas del cristianismo. La muerte del poeta y amigo en el exilio, Luis Rius, motiva en González una reflexión sobre el sentido del sufrimiento, que discurre a lo largo de una curiosa estructura casi regular que recuerda, formal y funcionalmente, al soneto al servir como molde conceptual preciso y contundente capaz de contener imágenes convergentes en torno al motivo central. Sin embargo, en Ángel González esta propiedad se amplifica al desgranar un discurso que apunta a dos referentes, solo intuibles al tener en cuenta la dedicatoria y las circunstancias vitales de los sujetos señalados en el texto.

En principio, parece que nos encontramos ante una modalidad descriptiva con la que elabora un ejercicio de representación ecfrástica. El famoso cuadro aludido en el título cobra forma en la mente del lector para ir adquiriendo desde el primer verso nuevos matices significativos que desvirtúan el modelo original mediante un proceso de degradación progresiva con el que pone en solfa uno de los momentos más dramáticos del Texto Sagrado. Aparece así en la actitud del hablante la intención de cuestionar el tratamiento que de las cuestiones fundamentales de esa doctrina ha estado sometido, según su punto de vista, al arbitrio de una institución que dejó sentir de manera especial su influencia en el devenir de un país de marcado carácter ortodoxo. El poder ejercido durante siglos, arribado hasta el presente histórico del poeta, se percibe como un obstáculo para la consideración de la utopía aludida en la deseada realidad alternativa de González. En el poema que dedica a su amigo Luis Rius, recientemente fallecido en México, la pasión de Cristo se escarnece con una grotesca imagen, mediante la que se podría estar insinuando la desdicha de un idealista. La primera estrofa reproduce la imagen del cuadro con el filtro de la sátira para envilecer la estampa del protagonista mediante el inesperado discurso taurino, restando con ello, como

apuntábamos, trascendencia a la tragedia implícita en la ejecución del condenado. El léxico empleado descubre un sujeto derrotado y expuesto al sarcasmo<sup>44</sup>:

Banderillero desganado.  
Las guedejas del sueño cubren tu ojo derecho.  
Te quedaste dormido con los brazos alzados,  
y un derrote de Dios te ha atravesado el pecho (*ibid.*: 371).

No obstante, de la situación se desprende una cierta mirada compasiva por parte del sujeto poético, que contempla su figura como la víctima de una estéril lucha que le dota de un aire de nobleza:

Un piadoso pincel lavó con leves  
algodones de luz tu carne herida,  
y otra vez la apariencia de la vida  
a florecer sobre tu piel se atreve.

No burlaste a la muerte. No pudiste.  
El cuerno y el pincel, confabulados,  
dejaron tu derrota confirmada.

Fue una aventura absurda, bella y triste [...]

El último verso retoma el planteamiento vejatorio inicial al apoyarse -tras fusionar en el primer terceto la imagen original concebida por el pintor con la valoración connotativa que el hablante interpreta más de trescientos años después-, en la exclamación popular, “¡qué cornada, Dios mío, qué cornada!”, para atenuar los matices de espiritualidad que pudieran derivarse de su contemplación.

Pero el poema tiene además, según señalaba más arriba, un segundo referente, que posiblemente motivó su creación. Efectivamente, la lucha que Luis Rius mantuvo contra el cáncer, y la serena actitud con la que aceptó su destino, como si, tal como siempre había defendido, fuera el único final posible que aguarda a todos los seres vivos, sirvió para que González pudiera establecer la asociación entre dos personajes que encarnaban distintas

---

<sup>44</sup> En esta línea, García de la Concha apunta sobre el poema: “A mi juicio, conviene tener presente que en ese cuadro vio Unamuno el evangelio nacional de España; y en ese marco, como contrafactura irónica de las alegorías que don Miguel fue adivinando en la pintura, debe leerse el poema” (1996: 51).

versiones del idealismo utópico superado por la muerte, verdadera certeza indiscutible. El exilio sufrido por Luis Rius por defender los derechos fundamentales del individuo en un régimen dictatorial, se nivela con la circunstancia vital del personaje histórico que terminó en la cruz por mantener una lucha similar contra el poder fáctico y político. Podríamos afirmar, por ello, que no es el símbolo lo que realmente se cuestiona en el poema, sino la interpretación que del mismo se ha querido imponer como exclusiva y auténtica. En definitiva, estaríamos ante un texto cuya extensión semántica cubriría distintas acepciones de forma simultánea. Por un lado, destacaría su denuncia satírica y mordaz de la manipulación de los símbolos del cristianismo; por otro, plantearía la estéril pero digna contemplación del idealismo encarnado por los dos personajes que originan su ocurrencia, y por fin, cobraría especial relieve la reflexión implícita sobre el sentido de la vida en el marco del sufrimiento abocado a la muerte.

Este último significado, el desconsuelo originado por el dolor y la pérdida del amigo, reaparece poco después en una «Diatriba contra los muertos» (*ibid.*: 376), dibujados en este caso con matices sarcásticos, donde el humor negro esconde la sensación de angustia y soledad que embarga al hablante a medida que pierde a sus seres queridos y va tomando mayor conciencia de su infructuoso papel en el mundo.

Los muertos son egoístas:  
 hacen llorar y no les importa,  
 se quedan quietos en los lugares más inconvenientes,  
 se resisten a andar, hay que llevarlos  
 a cuestras a la tumba  
 como si fuesen niños, qué pesados.  
 Inusitadamente rígidos, sus rostros  
 nos acusan de algo, o nos advierten;  
 son la mala conciencia, el mal ejemplo,  
 lo peor de nuestra vida son ellos siempre, siempre.  
 Lo malo que tienen los muertos  
 es que no hay forma de matarlos.  
 Su constante tarea destructiva  
 es por esa razón incalculable.  
 Insensibles, distantes, tercos, fríos,  
 con su insolencia y su silencio  
 no se dan cuenta de lo que deshacen.

En un discurso plagado de absurdos reproches de los que hace partícipe al lector, el sujeto descubre el alcance de la muerte y el efecto que causa en su consideración de la existencia. Su propia vida es la que se va difuminando poco a poco después de cada pérdida, por lo que en realidad percibimos que tras la cortina de humo levantada con el tono irónico y humorístico, se esconde una profunda amargura.

El agnosticismo del autor descubierto en «Revelación» y en «Epílogo», que por momentos podría derivarse en ateísmo, se presenta en «Palabras del anticristo» (*ibid.*: 372) con un juego paródico de carácter parafrástico construido sobre el discurso de un falso hablante que emplea la afirmación para denunciar la falsedad del mensaje de la resurrección. El sujeto se presenta como el profeta de su propia mentira, y ofrece no la salvación, sino la certeza de un futuro sin futuro. Su “mala nueva” concluye con la explicación del motivo que sustentaba el mensaje contrario. La promesa de la vida eterna solo era un placebo para mitigar “en la oquedad vacía/ la turbia resonancia de tu miedo”. Sobre el conocido texto bíblico “Yo soy el camino, y la verdad, y la vida”, el sujeto reescribe un nuevo anuncio antitético que curiosamente certifica la autenticidad parcial del original apoyándose en la propiedad aclaratoria del paréntesis: “Yo soy/ la mentira y la muerte/ (es decir, la verdad última del hombre)”. El poeta se desdobra para encontrar en su personaje una nueva evidencia que corrobora su temida verdad sobre la finitud de la vida.

En el siguiente poema del libro cuestiona otro de los pilares fundamentales de la religión católica: el Apocalipsis. Para ello elabora una curiosa reflexión que emplea por primera vez una forma de expresión que permite dejar de considerar el carácter prosaico de su propuesta (tan acentuado según venimos viendo por la presencia de determinados recursos en la mayoría de sus poesías) y considerarlo un auténtico poema en prosa. Articulado en dos párrafos de desigual extensión, despliega una irónica cavilación sobre la temporalidad humana a través de una nueva doble perspectiva que incide en el enfoque absurdo. La degradación del mensaje original se enfatiza mediante coloquialismos (“ya va siendo hora”) y expresiones técnicas (“error de cálculo”) que restan trascendencia al supuesto carácter divino del castigo. Sus «Dos versiones del Apocalipsis» contraponen dos posturas que sobre la base de las diferencias parecen confluir en la misma realidad inevitable. Según Martha Lafollette Miller, “the text’s discourse suggest in various ways a kind of twentieth-century scholasticism in which one of the grandes and most terrifying themes of art and religion has

degenerated into flippant pseudoscientific technospeak expressing shallow group thinking”<sup>45</sup> (1995: 132). Los llamados “apocalípticos pesimistas” parecen lamentar que con la llegada del Fin de los Tiempos se borrará cualquier huella de la existencia; mientras que para los “optimistas”, el tiempo ido transmite siempre la misma sensación de acabamiento, por lo que no hay un pasado que sea digno de consideración. Sin embargo, el contraste le sirve para acentuar la importancia que en el transcurso de la existencia puede alcanzar el pasado como única prueba consistente capaz de hacer soportable la idea de la propia consumación; aunque simultáneamente, mediante la inclusión final de un curioso neologismo (“equivocación”) esté avisando sobre los riesgos de considerar la nostalgia:

#### DOS VERSIONES DEL APOCALIPSIS

Según los apocalípticos pesimistas, lo peor del fin del mundo no es el desvanecimiento del presente y del porvenir, sino la aniquilación del pasado. Es más; parece que entre los planes apocalípticos de Dios solo figura la destrucción del pasado. Basta con eso para que en el acto se desvanezcan lo que es y lo que hubiese sido.

Los apocalípticos optimistas, en cambio, no temen el Fin del Mundo, lo viven; es para ellos un hecho viejo que comenzó hace millones de años, en el momento mismo de la creación del Universo, cuando Dios intentó meter la realidad temporal –basada en la sistemática destrucción del presente– dentro de la irrealidad eterna. Esto no quiere decir que el Apocalipsis sea, por desgracia, un hecho consumado, sino un acto consumándose –consumiéndose– que, por un error de cálculo divino, está durando demasiado. Lo que en cualquier momento puede suceder, según ellos, no es el fin del mundo, sino (¡aleluya!) *El Fin del Fin del Mundo*. «Ya va siendo hora», dicen esperanzados. La aprensión de los apocalípticos pesimistas respecto al destino del presente y del futuro les parece, por lo tanto, una futilidad. No así su actitud ante el pasado que es, en su opinión, el resultado de una siniestra mitificación del tiempo muerto, muy frecuente entre los poetas, que a nada bueno puede conducir. «Contemplar con nostalgia el tiempo ido –dicen–, ¡qué equivocación!» (*ibid.*: 373).

En su primera edición, este texto se publicó con una errata que el mismo autor corrigió con una pequeña separata incluida en el libro. En el segundo párrafo, donde actualmente dice “meter la realidad temporal –basada en la sistemática destrucción del presente– dentro de la

<sup>45</sup> “El discurso del texto sugiere de varias maneras una especie de escolasticismo del siglo XX en el que uno de los más espléndidos y aterradores temas del arte y la religión ha degenerado en frívolo tecnicismo pseudocientífico que expresa un superficial pensamiento de grupo”.



irrealidad eterna...” figuraba “meter la realidad temporal –basada en la irrealidad eterna...”. En ambos casos, parece evidente que el hablante pretende redefinir el concepto del Apocalipsis al circunscribirlo al ámbito de lo que él denomina “realidad temporal”, la única que pueden constatar los sentidos; y desmitificarlo mediante la eliminación de su connotación religiosa tradicionalmente asociada a la existencia de una “irrealidad eterna”.

El carácter imperfectivo del mundo encuentra una irónica explicación para el sujeto poético en la naturaleza abúlica y perezosa de su creador. «Eso lo explica todo» (*ibid.*: 374) presenta de nuevo al hablante con su tono más mordaz para negar desde la afirmación; cuestionando la naturaleza omnipotente de Dios mediante otra recurrencia a la paráfrasis paródica con la que altera formal y semánticamente otra de las citas bíblicas más conocidas: “Al séptimo día descansó” da paso a una expresión, si cabe, más prosaica que vuelve a desmitificar el contexto original:

Ni Dios es capaz de hacer el Universo en una semana.  
No descansó el séptimo día.  
Al séptimo día se cansó.

Algo parecido sucede con «Invitación de Cristo» (*ibid.*: 375) cuando diseña para el pasaje de la última cena un desenlace inesperado que descubre de forma satírica la falsa religiosidad y la naturaleza cruel del ser humano:

Dijo:  
Comed, éste es mi cuerpo.  
Bebed, ésta es mi sangre.  
  
Y se llenó su entorno por millares  
de hienas,  
de vampiros.

Debicki (1987) se planteaba hasta qué punto este texto suponía una muestra de piedad sobre el personaje o se trataba solo de otra propuesta de desmitificación del idealismo religioso. En mi opinión, el alcance significativo vuelve a extender la perspectiva, como pasaba con «El Cristo de Velázquez», de forma que son compatibles las dos valoraciones, completándose y compensándose de forma que el lector es quien tiene la última palabra.

La segunda parte de la sección está representada por una serie de poemas que orbitan en torno al concepto de “moral” aludido en el título. El tono irónico y satírico se contiene para

dejar al descubierto composiciones de mayores pretensiones estéticas, en las que el sentimiento elegíaco sirve de hilo conductor. La visión desolada del poeta choca contra un sólido muro de falacias inventadas por el hombre que el autor pretende descubrir en sus versos. El resultado de la acción del ser humano se presenta como una realidad amordazada por la hipocresía, la mentira, la falta de libertad y la injusticia. La única esperanza posible se adivina “*cuando el hombre se extinga*”, momento en el que “todo lo que ha acontecido/ comenzará a agitarse/ a ser de nuevo,/ a comportarse libremente” (GONZÁLEZ, 2008a: 377).

Sin embargo, el hablante parece tener claro que se debe separar la perniciosa incidencia de la acción humana, del valor auténtico de la vida. «Avanzaba de espaldas aquel río» supone un canto a la existencia, a la belleza que a pesar de todo puede descubrirse en la experiencia de vivir. González reelabora la conocida metáfora manriqueña para ofrecer una valoración retrospectiva del paso del tiempo:

Avanzaba de espaldas aquel río.

No miraba adelante, no atendía  
a su Norte – que era el Sur.  
Contemplaba los álamos  
altos, llenos de sol, reverenciosos,  
perdiéndose despacio cauce arriba.  
Se embebía en los cielos  
cambiantes  
del otoño:

decía adiós a su luz.

Retenía un instante las ramas de los sauces  
en sus espumas frías,  
para dejarlas irse – o sea, quedarse -,  
mojadas y brillantes, por la orilla.  
En los remansos  
demoraba su marcha,  
absorto ante el crepúsculo (*ibid.*: 378).

Aproximándose hacia la vejez, el hablante/río avanza de espaldas a su futuro, observando la inmensa belleza de lo que ha podido percibir y afanándose por disfrutar de los últimos

signos de vida que todavía puede apreciar. No es ajeno a lo que acecha de forma inminente, no obstante, intenta demorar al máximo ese momento aferrándose al recuerdo.

No ignoraba al mar ácido, tan próximo  
que ya en el viento su rumor se oía.  
Sin embargo,  
continuaba avanzando de espaldas aquel río,  
y se ensanchaba  
para tocar las cosas que veía:  
los juncos últimos,  
la sed de los rebaños,  
las blancas piedras por su afán pulidas.  
Si no podía alcanzarlo,  
lo acariciaba todo con sus ojos de agua.

¡Y con qué amor lo hacía! (*ibid.*).

La tensión dialéctica que se intuye en la poesía de Ángel González casi siempre va dirigida a equilibrar las posturas extremas detectadas en su análisis de la realidad. En ese sentido, su posicionamiento aristotélico lo lleva a huir de los planteamientos radicales, a los que apunta con una mirada crítica y relativista que no duda en hacer uso de técnicas degradantes que finalmente dejan al descubierto las falacias sobre las que se sustentan. Por eso, si en algunos de los poemas de *Prosemas o menos* hasta ahora reseñados dejaba constancia de lo absurdo y estéril que resulta intentar aferrarse a la vida, de manera irónica señala igualmente el sinsentido atribuible a la actitud contraria. Desear la muerte resulta tan inútil como pretender ignorarla. Ante semejante certeza, el hablante, que retoma la perspectiva de la primera persona para centrar sobre sí mismo el foco de atención, confiesa una vez más un estoicismo no del todo resignado “sabedor de que nunca/ serían mis esperanzas defraudadas,/ consciente/ de la futilidad de pedirle al destino/ lo que jamás podrá dejar de darnos,/ aguardo ahora sus señales/ confiado, seguro, más bien triste” (*ibid.*: 379).

En «Hay tres momentos graves, más el cuarto» (*ibid.*: 380), la gravedad, en cuanto a lo que contiene de circunspección, importancia y dificultad, es el punto de encuentro entre los conceptos antagónicos enfrentados en los poemas de esta sección que apuntaban a la vida y la muerte. El juego que propone para la reflexión constituye casi una aporía en la que el desarrollo de los conceptos va configurando su sentido sobre la base de la incoherencia,

aunque en definitiva, es precisamente el carácter ilógico del discurso el que sirve para enfatizar el valor de la existencia. De este modo, una vez más, el elemento formal contribuye a la representación semántica de la composición. El hablante comienza descubriendo tres momentos graves en la vida del hombre, pero inicialmente solo señala dos, “cuando nace,/ y cuando pierde el uso de sus seres queridos”. La segunda estrofa parece revelar el tercer momento cuando representa al hombre en soledad, en plena conciencia de sí mismo y del tránsito temporal que lo ha situado en un mundo extraño y ajeno:

Luego transcurre el tiempo,  
y el olvido acontece,  
y ya como si nada,  
como si casi nada,  
nos sentimos vivir en un lugar extraño.

La dilogía con la que abre la tercera estrofa introduce de forma simultánea la intuición de la muerte a través de dos conceptos. Por un lado, se alude a un “cuarto” no contemplado hasta entonces en el cuerpo del poema, con lo que el lector debe reconsiderar el título para descifrar su alcance real y comprender que los tres momentos anteriores preceden inevitablemente a ese cuarto tiempo, segregado de la contemplación de la vida quizá porque resulta incómodo en la gnosis del sujeto; y por otro, el mismo vocablo sirve para elaborar una metáfora (“un conocido cuarto sin muebles”) sobre la que vuelca otra vez su idea de final definitivo.

La estrategia de plantear la composición sobre la incoherencia invita al receptor a organizar el puzzle para encajar las piezas debidamente. El epígrafe más acorde al contenido ¿debería haber sido “Hay cuatro momentos graves”? El lector descubre entonces que bajo esa lógica, el entramado formal propuesto por González no se podría haber llevado a cabo.

Este poema parece remitir de nuevo a un texto vallejano, «El momento más grave de mi vida», en el que el autor peruano concluía con una idea similar. Después de proponer distintas respuestas, el poema de Vallejo desvelaba una afirmación en forma de interrogante: “El momento más grave de mi vida no ha llegado todavía”. González recupera el motivo central para insertarlo en una secuencia que se desarrolla sobre la base de un discurso incoherente que en definitiva sirve para matizar el carácter ilógico deducible de la experiencia de vivir. Esa forma de traducir la existencia lleva anexada una sensación de

amargura que le conduce a plantearse en forma de “hipótesis absurda” una pregunta cuya respuesta traslada a la consideración del lector:

Si después de estar muerto muchos años  
le fuera dado al hombre el privilegio  
de volver a la vida  
solo por una hora,

acaso viese el mundo tan hermoso  
como jamás lo había imaginado,  
y tal vez deseara  
seguir en él aunque tan solo fuese  
unos instantes más  
para saciar sus asombrados ojos  
con toda la belleza de la tierra  
—el mar, o las montañas,  
la luz llenando el aire puro y quieto  
de un día de verano...

Pero si le pidiesen  
(y tuviese memoria):

*quédate aquí por siempre,*

¿qué diría? (*ibid.*: 381)

Paralelamente van arraigando de manera definitiva dos aspectos que configuran el carácter del hablante en la fase final de su vida. Por un lado, el escepticismo deducible de sus palabras consolidan las bases de un nihilismo que no duda en transmitir a los lectores bajo el ropaje de una ironía que se resiste a ceder terreno a la gravedad. Por otro, su conciencia de la temporalidad le induce a sospechar que fuera de esa dimensión, delimitada por los momentos más graves aludidos en el poema anterior, el hombre no podría reconocerse, aunque su inclinación al relativismo le lleve a plantear la cuestión bajo el esquema atenuado de la conjetura. Paradójicamente, el sujeto recela de las supuestas ventajas derivadas de una vida eterna proyectando el deseo de plenitud precisamente sobre la breve apreciación de la belleza, en cuya limitación el hablante descubre su auténtico valor.

El carácter epigramático que ya hemos reseñado en los versos que daban forma a las «Glosas a Heráclito» vuelve a reproducirse ahora en una nueva muestra de ingenio conceptual en sus «Máximas mínimas»<sup>46</sup> (*ibid.*: 382). El hablante se sirve de expresiones conocidas y de otras de elaboración personal para cuestionar el alcance moral que la tradición cultural ha otorgado a la sentencia, tan empleada desde siempre como medio aleccionador. Ahora, bajo la mirada satírica, se atenúa el supuesto efecto universalizable atribuido al género. Si bien el valor estético de estas piezas es más limitado, resultan llamativas como elemento degradador con el que se acentúa el tono provocativo que el autor quiere imprimir en su obra.

El oxímoron con el que anuncia la nueva serie de sentencias «Máximas mínimas» previene al lector sobre el alcance cuestionable que encierran, y para certificarlo, pone al frente de su muestrario una anfibología que invita una vez más a la doble lectura: “Fotografía: ¡la verdad revelada!”. Los significados superpuestos en el participio sitúan al mismo nivel semántico conceptos tan dispares como una imagen capturada y un testimonio religioso, insinuando con ello una nueva reflexión que desmiente la consistencia de lo que solemos entender como verdades eternas.

El sarcasmo cimienta el segundo ejemplo en el que transforma de manera irónica una de las bienaventuranzas. La concisión del género sentencioso obliga a buscar apoyaturas que suplan la limitación léxica, y por ello González explota las posibilidades connotativas del juego con el que muta vocablos para que cambien su rumbo significativo, o introduce términos que ya cuentan con un notable desarrollo semántico porque están asociados a otros contextos. “Malaventurados los que aman,/ porque de ellos será el reino de los celos” es una clara muestra de este procedimiento, al invertir el término original con el adverbio “mal” que transforma el mensaje religioso hasta el punto de ofrecer al lector una nueva dimensión del portador del mismo. La figura de Jesucristo se difumina para descubrir a un hablante distinto que ahora advierte sobre los peligros del amor. Esta voz resultante, más prosaica y menos espiritual, recomienda dirigir nuestra mirada al mundo terrenal, y para ello le ha bastado con una paronomasia *in absentia* (“reino de los celos”) con la que aleja cualquier atisbo de trascendencia.

---

<sup>46</sup> Con el título podría estar homenajeando a uno de los maestros del humor del siglo XX, Enrique Jardiel Poncela, que en 1937 había publicado un libro formado por 537 aforismos que llevaba precisamente el mismo epígrafe de *Máximas mínimas*.

En “Hay que hacer algo para poder, al fin, no hacer ya nada nunca”, asoma de nuevo el sujeto escéptico que minimiza la importancia de los actos que realizamos y que conducen al mismo final. En este caso, la antítesis insinúa una gradación en torno a los conceptos de “algo” y “nada” que descubre paradójicamente la indefinición en el primer término (“algo” es realmente “muy poco”) y la contundencia en el segundo, donde “nada” alude a la muerte reforzada conceptualmente con otro adverbio, “nunca”.

La hipocresía parece quedar señalada en “Martes de Carnaval”, una pequeña muestra de la falsedad que esconden las acciones humanas, casi siempre motivadas por ocultos intereses. La realidad perceptible para González es un disfraz que enmascara la verdadera dimensión de la moral, por eso hay que desconfiar de ella. De nuevo la postura platónica denuncia un mundo de apariencias en el que casi nada es lo que parece. Los sentidos nos engañan continuamente, y por ello hay que tener presente la existencia de otro concepto de verdad, solo alcanzable mediante la intuición; pero esa es una meta difícil de nombrar de forma precisa mediante el lenguaje, y el hablante solo puede avisarnos y proponer itinerarios de exploración para descubrirla. En “Martes de Carnaval” el sujeto plantea que la conducta de los adultos se rige por un dramatismo que esconde la verdadera identidad; acude a la ironía para invertir los términos de una ecuación aceptada de forma tradicional y denunciar el alcance de las actitudes fariseas. Si normalmente se acepta que en Carnaval el disfraz camufla durante un breve espacio de tiempo el verdadero rostro, González reorganiza los términos para descubrir que en la vida real ocurre justamente lo contrario, y que lo habitual es portar una máscara que oculta casi de manera permanente la verdadera identidad. Por otro lado, resulta inevitable extraer de su discurso una lectura que recupera la defensa vanguardista de la niñez como una etapa no contaminada por la mirada adulta.

El siguiente texto se puede leer bajo los parámetros del chiste, apuntalado sobre el efecto del calambur *in absentia*, denominado así con buen criterio por José Luis García Martín (1985, pág. 85): “Nadie más impotente y ridículo que Satanás tratando de arrastrar al Infierno a un santo que levita./ Hasta que encontró el modo: lo puso boca abajo.” (GONZÁLEZ, 2008a: 382). La imagen del santo que sorprendido en plena “levitación” pugna por repeler el ataque del diablo (“le evita”), descubre el matiz humorístico de la ocurrencia fónica que condensa la secuencia.

Idéntico tono socarrón, pero con mayores implicaciones morales, se detecta en las máximas siguientes:

*Dudosa superioridad.*

La virtud paga.

En cambio, el vicio cobra.

Los liliputienses, revelando una grandeza de espíritu  
que para sí quisieran las razas más altas, no hacen  
leña del árbol caído.

Hacen palillos de dientes.

*Fabulosos efectos del poder genesíaco.*

En enero,

los gatos andan a gatas

(es decir, a cuatro patas).

En agosto también.

Pero más tristes (*ibid.*).

La primera reelabora los antitéticos términos de una conocida paremia empleada habitualmente para rechazar una petición (“contra el vicio de pedir, la virtud de no dar”), para sugerir una curiosa paradoja según la cual las dos actitudes contrarias del vicio y de la virtud conllevan una consecuencia negativa sobre quien las practica, efecto que consigue al atribuir el mismo valor connotativo a dos acciones aparentemente opuestas (pagar/ cobrar).

Por su parte, la broma sobre los liliputienses constituye un nuevo ejemplo con el que ilustra la proximidad entre lo sublime y lo ridículo. La eficacia del planteamiento radica en el contraste que se deduce entre la nobleza de espíritu de los personajillos y la naturaleza humilde que para los humanos supuestamente normales se desprende de los objetos que aquellos fabrican, con lo que el hablante invita a una consideración diferente de la perspectiva.

Finalmente, *Fabulosos efectos del poder genesíaco* desarrolla una secuencia en cuyo inicio se plantea la atracción animal por el sexo contrario que a la postre deriva en una sensación de permanente insatisfacción. El sujeto juega con el adjetivo “genesíaco” al sincronizar el origen del deseo con el comienzo de un año, en el mes de enero, pero en realidad, la extensión temporal del término invita a considerar un umbral mucho más remoto. El chiste se consigue a partir de la dilogía con la que nos invita a interpretar la locución adverbial



“andar a gatas”, que aunque aparece explicada en el paréntesis, descubre su verdadero alcance en el verso final al introducir la tristeza de los animales con la que obliga a una consideración más amplia. Los gatos no están afligidos por tener que caminar sobre cuatro patas durante toda su vida, sino por sentirse rechazados por las hembras de su especie desde el origen de los tiempos. Al lector corresponde realizar una última extensión de esta peculiar situación al ámbito del cortejo entre los hombres y las mujeres.

En la edición definitiva de 1985 añadió dos textos con los que cerraba la serie de «Máximas mínimas». Con el primero daba de nuevo la vuelta a la moneda de los convencionalismos sociales al proponer como modelo de conducta lo que habitualmente, y bajo la máscara de la hipocresía, se discrimina hasta la marginalidad:

"Hay que joder para vivir y no vivir para joder."  
 Quien así hablaba, con tan sobria moral era –natural-  
 mente– una prostituta.  
 Sirva de ejemplo a respetables damas, críticos literarios,  
 policías (*ibid.*:383).

Con “*Gertrude Stein, Siglo XVIII.(...una rosa es una rosa fue una rosa.)*” (*ibid.*) emplea un conocido aforismo de la vanguardista estadounidense para cuestionarlo; y lo hace provocando su desubicación original, contextualizándolo tres siglos antes y subrayando el carácter relativo y a la vez demoledor del paso del tiempo. El verso de Stein, “*Rose is a rose is a rose is a rose*” perteneciente al poema «Sacred Emily» contenido en el libro *Geography and plays*, constituye una expresión del principio de identidad con el que se pretendía establecer que el nombre o significante era capaz de evocar el imaginario y las sensaciones y emociones asociadas. Tras la deslocalización de la época, González invierte el tiempo verbal para anular su efecto asertivo y reducir el aforismo a una sentencia que el lector recibe como una “expresión desafortunada”, no en cuanto a su pretensión inicial, sino al desenlace del que ha sido víctima el propio dicho precisamente por la acción del devenir, descubriendo con ello la fragilidad de los planteamientos absolutos y, por extensión, de la existencia.

La sección “Teoelegía y moral” concluye con lo que podría interpretarse como una escueta respuesta a las dudas planteadas en los textos anteriores:

Al final de la vida,  
 no sin melancolía,

comprobamos  
que, al margen ya de todo,  
vale la pena.

Poco de lo restante prevalece (*ibid.*: 384).

La eterna pugna interior del poeta queda reflejada en unos versos que no renuncian a dejar de constatar la sensación de frustración y desengaño que produce la certeza de un desenlace inevitable; y sin embargo, descubren un profundo anhelo de aprovechar cada muestra de belleza, para acercarse en esos momentos de plenitud contemplativa al único concepto de eternidad.

#### 6.4. DIATRIBAS

Las consideraciones morales de la sección anterior ceden su lugar a una serie de valoraciones críticas sobre el hecho literario que adoptan el tono de la diatriba y del homenaje para ir aportando nuevas pistas sobre su concepción poética. En honor a la verdad, hay que destacar que del conjunto de trece composiciones, solo dos constituyen muestras de respeto y admiración hacia otros poetas (concretamente las que dirige a Blas de Otero y Jorge Guillén); el resto despliegan todo un repertorio de pruebas de rechazo de las poéticas que apartan su mirada de la realidad, incidiendo nuevamente de manera cruel y mordaz en la aún persistente estética novísima<sup>47</sup>. En esta cuarta parte, el hablante no suele indicar los nombres de los poetas que alude, pero el lector extrae de su discurso las claves necesarias para completar esa información.

La perspectiva que adopta el sujeto poético es la de un observador distante que señala los esfuerzos de otros artistas por sobreponerse al tiempo, y en esa contemplación, se debate entre la admiración o la ironía. Una vez más, Ángel González coloca una trampa en el punto de partida para provocar la reacción del receptor, que con los versos de “*Pétalo a pétalo, memorizó la rosa*” debe elegir entre seguir un plácido itinerario de reminiscencias platónicas, o decantarse por el enfoque crítico que denuncia las actitudes que vuelven la espalda a la realidad:

Pensó tanto en la rosa,

---

<sup>47</sup> En el ya referenciado estudio *Las palabras gastadas...*, Lanz dedica un capítulo al análisis de las composiciones en las que Ángel González arremetió contra la estética novísima (2009: 191-208).

la aspiró tantas veces en su ensueño,  
que cuando vio una rosa  
verdadera  
le dijo  
desdeñoso,  
volviéndole la espalda:

—mentirosa (*ibid.*: 387).

Un lector desprevenido, ajeno al universo gonzaliano, podría descubrir una composición que plantea una reflexión sobre el concepto de verdad, solo perceptible en el terreno de las ideas; así, la belleza auténtica de la rosa solo se podría contemplar en el terreno de la verdad, porque en la esfera de la realidad esa belleza está sujeta a cambios que inducen a considerar su falsedad, o al menos, la transitoriedad de esa hermosura. Sin embargo, el lector habituado a los juegos que Ángel González ha ido construyendo en sus diferentes poemarios ve una nueva muestra de desdén contra ciertos enfoques esteticistas condicionados por el distanciamiento y la frialdad que se autoimponen para elaborar su propio patrón de belleza, y que tienden a hacerles buscar un ideal inexistente y por el que dan la espalda al auténtico referente que se materializa en el ámbito de lo sensorial concreto.

Comienza así su diatriba contra determinados planteamientos poéticos que se mantendrá durante la mayor parte de la sección. Con «A un joven versificador» (*ibid.*: 388) el hablante parece dirigirse a un individuo concreto, pero en ningún momento se desvela su identidad. En realidad, González emplea un discurso *ad hominem* para englobar desde la singularidad a todos los representantes que pueden sentirse señalados con sus palabras. La aparente formulación anónima sirve para enfatizar la falta de identidad propia de un grupo, que en la opinión del poeta, carece de referentes auténticos. Bajo esa premisa, el sujeto despliega todo su arsenal expresivo para descubrir entre continuos juegos de palabras y malabarismos connotativos el lado absurdo de una forma artística inútil y estéril: la defendida por los escritores abducidos por el esteticismo decadente.

Nada te importa la verdad,  
y eso no basta para ser poeta.

Para ganar las cimas del Olimpo  
confías en tus amigos:

tantos y tan tontos  
que acabaron metiéndote en sus antologías.

¿O lo hicieron adrede?

En cualquier caso,  
merced a sus esfuerzos  
tu estupidez –antes  
celebrada tan solo entre iniciados–  
ya es pública y notoria.

Dales las gracias, pero desconfía.

La antífrasis de los dos primeros versos determina el tono del resto de la composición. El sujeto parece degradarse a sí mismo al hacer referencia a la necesidad de evitar la realidad, con lo que se autoexcluye del parnaso, pero es evidente que el Olimpo al que apunta no es más que un falso decorado levantado sobre el espejismo de las falsas adulaciones, y al que se accede más bien por demérito. La paronomasia dibuja un paisaje en el que prolifera la mediocridad (“tantos y tan tontos”), y aun así, el hablante parece tener una última muestra de conmiseración con el pobre incauto al advertirle del peligro que corre (“dales las gracias, pero desconfía”). González denuncia no solo la estética de una tendencia que poco aporta al análisis ético de la convivencia, sino que también apunta a los otros actores del circuito artístico; editores, promotores y críticos que protegen y difunden modas sin demasiados escrúpulos morales, hasta el punto de encumbrar a la propia estupidez. «Poeta joven» es una clara muestra de cómo funciona la maquinaria promocional:

Vivir para ver: ¡joven poeta de cuarenta años!  
¿Último logro de la geriatría?  
No; retrasado mental, sencillamente (*ibid.*: 389).

Durante más de dos décadas, los escritores de la tendencia novísima se consideraron de manera pertinaz desde los ámbitos de la difusión artística como los “jóvenes poetas”. Bajo esa estimación, acentuando el sarcasmo en los dos versos finales, el hablante denuncia esa inercia crítica que termina consolidando clichés incluso cuando la realidad sigue rumbos que ya los han dejado atrás.

Idéntica mirada dirige a los poetas adultos que permanecen instalados en la misma dinámica y que parecen incapaces de superar un discurso artificial al margen de las circunstancias, ajenos a la vacuidad de sus propuestas. En este sentido, se reafirma el González que parece haber superado definitivamente el recelo contra las palabras inútiles, que a través del humor negro incide cruelmente sobre una poesía vacía de contenido. Una mordaz dilogía presidiendo desde el título del siguiente poema, «Viejo poeta incontinente», y una metáfora repulsiva descubren esa actitud de rechazo:

De aquella boca seca  
seguían fluyendo sin embargo sílabas  
que formaban palabras sin sentido.

Nadie se extraña:  
así —amarillas, frías—  
crecen las uñas de los muertos (*ibid.*: 390).

Ángel González continúa con el desglose de su síntesis poética enarbolando la bandera de una congruencia mantenida a lo largo de toda su trayectoria. Su obra se percibe especialmente como una propuesta sincera, cabal y consecuente, donde las posibles contradicciones forman parte de un planteamiento coherente. Con “*Tanto universalizar*” insiste en el riesgo de eliminar la anécdota a la hora de crear:

Tanto universalizar  
les convirtió en mapamundi  
el alma:  
con montañas sin relieve,  
ríos que no llevan agua,  
y ciudades  
pobladas solo por signos  
convencionales, escala  
uno a un millón... (*ibid.*: 391).

Escribir al margen de la biografía y de las referencias históricas solo produce “imágenes planas y diminutas de la vida” que poco aportan para comprenderla. La insistencia en la artificiosidad origina una ceguera que impide disfrutar de las sensaciones de plenitud que la belleza natural pone a nuestro alcance. En «Sinestesia», el sujeto poético sublima mediante

una asociación de matices sensoriales y de recursos fónicos ese tesoro de esplendor y perfección que el mundo pone ante nuestros ojos para soslayar la necesidad de encontrar paraísos artificiales.

Absorta y reverente,  
con las alas cerradas,  
la mariposa aprende  
en la prosa olorosa de la rosa.

Luego, cuando las abra,  
devolverá al paisaje,  
transformado en colores,  
su perfume.

Por ello concluye con el mito de Narciso para aconsejar con tono sardónico:

Pequeña estrábica,  
tú no te preocupes;

contempla el mundo y rompe los espejos (*ibid.*:393).

La seguridad que el hablante transmite en todas estas composiciones no debe interpretarse como una muestra de presunción, sino más bien como una señal de honestidad poética. Ángel González está convencido de que su punto de vista no es único, y asume que otros planteamientos también pueden encontrar un espacio; así, en «¿Sabéis de quién hablo» advierte: “No le juzguéis torcidamente./ De él se podrá decir lo que se quiera; puede equivocarse./ puede incluso acertar” (*ibid.*:394) . Sin embargo, el sujeto tiene claro cuál es su postura ante esas posibles evidencias: “Pero de lo que no se puede dudar es de sus intenciones:/ son siempre malas”( *ibid.*). Parece evidente que según González, cualquier invitación a la contemplación estética al margen de la realidad no puede conllevar nada positivo.

Al inicio de este capítulo reseñamos los distintos ámbitos creativos de Ángel González una vez que sus circunstancias lo anclaron definitivamente en el Nuevo Mundo. Su faceta docente se vio continuamente complementada por una interesante serie de incursiones en el terreno de la crítica literaria que permitían inducir no pocos elementos de su propia

configuración poética. Ya vimos que uno de los primeros referentes artísticos en los que volcó sus reflexiones fue la figura de Juan Ramón Jiménez, a la que vuelve ahora en una de sus poesías para desplegar una nueva valoración de su forma de concebir el acto de creación, con una simpática sátira moderada contra la eterna búsqueda del perfeccionismo que obsesionaba al poeta de Moguer:

Debajo del poema  
—laborioso mecánico—,  
apretaba las tuercas a un epíteto.  
Luego engrasó un adverbio,  
dejó la rima a punto,  
afinó el ritmo  
y pintó de amarillo el artefacto.  
Al fin lo puso en marcha, y funcionaba.

—No lo toques ya más,  
se dijo.  
Pero  
no pudo remediarlo:

volvió a empezar,  
rompió los octosílabos,  
los juntó todos,  
cambio por sinestesias las metáforas,  
aceleró...

mas nada sucedía.  
Soltó un tropo,  
dejó todas las piezas  
en una lata malva,  
y se marchó,  
cansado de su nombre (*ibid.*:395).

González diseña una curiosa metáfora en la que un afanado mecánico se empeña inútilmente en el montaje de un coche imposible. La comicidad del lenguaje con la que parodia al obstinado operario se consigue con la trasposición del léxico poético al ámbito prosaico de la mecánica, donde a pesar de las relaciones significativas que el lector establece entre los

términos (“apretar las tuercas a un epíteto”, “engrasar un adverbio”, “dejar la rima a punto”), el tono que emplea el sujeto poético dista mucho de la mordacidad de los textos precedentes, sin duda debido a la profunda y sincera admiración que González sentía por la obra de Juan Ramón, aunque sus conceptos poéticos fueran tan diferentes.

Algo más degradada, aunque sin llegar a la causticidad, se presenta la figura de Mallarmé en el siguiente poema, con quien las desavenencias estéticas se adivinan más profundas:

Con la mirada ávida de un perro de lanas  
que espera, suplicante y alegre,  
atrapar en el aire la galleta  
que ha de arrojarle la mano  
—entonces aún remisa—  
de su Dueño,  
el Poeta nos contempla,  
ilusionado, desde las páginas amarillentas de la eternidad  
—su estación favorita (GONZÁLEZ, 2008a: 396).

Ángel González no compartía la elusión de la realidad del poeta simbolista. Basar el poema únicamente en las sensaciones que aquella podía evocar suponía mostrar parcialmente el acto creativo. Mallarmé tendía a una desconceptualización de las palabras que lo alejaban de la vida real. Ya en su ensayo de 1975, *Antonio Machado y la tradición romántica*, González señalaba precisamente ese aspecto para marcar el cambio de rumbo que inició Machado en su concepción creativa:

No es difícil confirmar [...] que el simbolismo de Machado no fuese nunca —desde su primer libro— el simbolismo de su tiempo, lo que el simbolismo había llegado a ser en la obra de otros grandes poetas de su tiempo. Si Machado fue —durante un trayecto más bien corto— compañero de simbolistas, abandonó su tren antes de llegar a la lujosa estación terminal Mallarmé-Valéry, en cuya decoración ya no iba a encontrar ni siquiera restos de las riquezas románticas que él consideraba auténticas, sino tan solo (siempre según él) bisutería, perlas fabricadas artificialmente a bajo precio (GONZÁLEZ, 1999a: 105).

Y a continuación, prosigue rescatando la siguiente cita del poeta sevillano:

Si entre el hablar y el sentir hubiese perfecta conmensurabilidad, el empleo de las metáforas sería no solo superfluo, sino perjudicial a la expresión. Mallarmé vio a medias esta verdad. Él ha visto bien claro, y lo dice en términos expresos: *parler n’a trait a la réalité des choses que*



*commercialment*<sup>48</sup>; pero en su lírica, y aun en su perspectiva, se advierte la creencia supersticiosa en la virtud mágica del enigma. Esa es la parte realmente débil de su obra (*ibid.*: 106).

El rechazo de lo anecdótico y lo narrativo como único camino para alcanzar la obra artística propuesto por Mallarmé, para quien el sentido no procedía de la realidad sino de las resonancias que producían sus complejas y oscuras asociaciones verbales, ofrecía una salida puramente intuitiva desde la que observar el fenómeno creativo capaz de sobrevivir al tiempo; y es precisamente esa postura la que González parece cuestionar en su diatriba al representar la figura del poeta parisino atrapado en un daguerrotipo en el que ha quedado engañosamente inmortalizado. María Payeras señala una vez más con acierto el propósito desacralizador de la obsesión que Mallarmé mostró sentir por el concepto de eternidad:

La imagen del autor aparece congelada ante la historia, esto es, inmortalizada. Esta cuestión puede interpretarse como razón fundamental de la “diatriba” que le dedica González, ya que su preocupación por la eternidad –su estación favorita– es, justamente, un principio contrario al que González ha venido insistentemente definiendo como propio ( 2009: 130).

La ironía empleada por el sujeto, apreciable en las imágenes degradadas que invitan al lector a considerar la sumisión del retratado mediante una cómica comparación con un perro de lanas, borra cualquier atisbo de perdurabilidad pretendida ilusoriamente por la mirada del poeta francés, que bajo esa aureola de inocencia no tiene más remedio que aceptar su limitación –“al fin se sabe póstumo” (*ibid.*)– y eso es todo cuanto puede pretender.

#### 6.4.1. PRELUDIO DE LA DECEPCIÓN ACADÉMICA

La sección prolonga su mirada crítica centrando el foco de su diatriba en la propia actividad profesional. Más de una década después desde que iniciara su andadura por la docencia universitaria, Ángel González vuelve al *campus* con un poema, como ya lo hiciera con «Empleo de la nostalgia» en *Procedimientos narrativos*, para desplegar, ahora sí, una ácida sátira contra quienes a su juicio degradan la profesión docente ejerciéndola de forma indigna. Años después, el poeta reconocería la quiebra del idealismo que había depositado en la profesión que le permitió poner distancia con la asfixiante atmósfera de la dictadura

---

<sup>48</sup> “Hablar no tiene más relación con las cosas que comercialmente”.

franquista. En efecto, en la ya reseñada entrevista que concedió a la cadena CNN en 2006<sup>49</sup>, González confiesa:

Hacia el año 72 me fui a América; me invitaron y allí me quedé. Me fui en plena dictadura de Franco, de manera que me encontré un país más libre (ahora ya habría que decir las cosas de otra manera, quizá), y me encontré una profesión nueva que me gustaba más que la de funcionario. Enseñar literatura, poesía concretamente, me gustó mucho, y aprendí mucho enseñando. Yo creo que fui mejor discípulo, de los que más aprendió en mis clases; y eso me mantuvo allí, porque Franco murió al poco tiempo de irme yo a Estados Unidos, pero si no volví fue porque me quedé un poco atrapado por la nueva profesión; y luego... la nueva profesión me defraudó y ya me jubilé.

Sin duda, entre los motivos de esa decepción se encuentran los vicios que denuncia en su poema «Eruditos en campus»:

Son los que son.

Apacibles, pacientes, divagando  
en pequeños rebaños  
por el recinto ajardinado,  
vedlos.

O mejor, escuchadlos:

mugén difusa ciencia,  
comen hojas de Plinio  
y de lechuga,  
devoran hamburguesas,  
textos griegos,  
diminutos textículos en sánscrito,  
y luego  
fertilizan la tierra  
con clásicos detritus:  
alma mater.

Si eructan,  
un erudito dictum  
perfuma el campus de sabiduría.

---

<sup>49</sup> Cf. nota 40, pág. 228 de este trabajo.

Si, silentes, meditan,  
raudos, indescifrables silogismos,  
iluminando un universo puro,  
recorren sus neuronas fatigadas (2008a: 397-398).

La expresión bíblica con la que arranca la composición funciona como elemento sacralizador que paradójicamente activa el sentido contrario. La parábola del sembrador empleada en esos términos por san Lucas y san Marcos<sup>50</sup> (y de forma menos literal por san Mateo), alude a la responsabilidad de los apóstoles en lo que atañe a su misión de difundir el mensaje sagrado. Sin embargo, la cita de González da lugar a un proceso descriptivo de signo paródico en el que se denuncia la presunción por un lado, y la falta de ética por otro, empleando recursos de naturaleza fónica para asimilar falsos mensajes “eruditos” a vulgares “eructos”. Los profesores divagan en “pequeños rebaños” y alimentan su ego devorando conocimientos que poco contribuyen al enriquecimiento ajeno, porque en el fondo se muestran inclinados a la trivialidad más prosaica:

Buscan  
-la mirada perdida en el futuro-  
respuesta a los enigmas  
eternos:  
*¿Qué salario tendré dentro de un año?*  
*¿Es jueves hoy?*  
*¿Cuánto*  
*tardará en derretirse tanta nieve? (ibid.)*

## 6.5. DOS HOMENAJES

El tono resulta mucho más cordial y amable en los poemas que González dirige a Blas de Otero y a Jorge Guillén, lejos de la mirada degradada que había empleado, por ejemplo en «El Cristo de Velázquez» para referirse a Luis Ruis, a pesar de tratarse aquella de una muestra de compasión hacia el amigo recientemente fallecido en el exilio. Como apunta María Palleras, “los «Dos homenajes a Blas de Otero» son las palabras de un lector implicado, que se involucra en el rumor de la voz ajena” (2009: 143). El hablante desliza un discurso que se sobrepone al efecto que las palabras del poeta vasco producen en su interior.

<sup>50</sup> Marcos, 4, 1-20; Lucas, 8, 4-15; Mateo, 13, 1-23.

I

Resuena en tus palabras  
un difuso clamor de verdades oscuras,  
cuando me las encuentro.

Rompen  
en mi memoria, siempre  
sonoras, firmes, claras,  
como las olas de un mar poderoso  
que sumerge y levanta,  
sin devolver ni arrebatar nunca del todo,  
una realidad turbia y mutilada:  
el tiempo, el tiempo ido.

A su conjuro,  
entre gotas de sal y luz de agua,  
con el tiempo  
yo mismo,  
restos recuperados de mí mismo  
vuelven y configuran un fantasma  
que dibuja en el aire el viejo gesto  
—casi olvidado ya— de la esperanza.

No todo se ha perdido;  
vienen  
a mi memoria siempre tus palabras  
—claras, firmes, sonoras—  
trayéndola, llevándola (GONZÁLEZ, 2008a: 399).

Payaras se fija principalmente en el paisaje configurado sobre la base del recuerdo de “una realidad turbia y mutilada” que no ha logrado sin embargo borrar “el viejo gesto de la esperanza”. Así pues, el homenaje quedaría focalizado de manera especial sobre el Otero comprometido de *Pido la paz y la palabra*, *En castellano*, *Esto no es un libro...*

En mi opinión, el examen de González sobre la obra de Blas de Otero podría entenderse de forma totalizadora, alcanzando también a los problemas existenciales de sus primeros libros. La metáfora del mar, con todas las connotaciones metafísicas que hemos venido contemplando en textos precedentes, estaría integrando simultáneamente la idea de la

extensión de una utopía (la esperanza) subordinada a los efectos de la caducidad temporal, a la que sin embargo se resiste llevando los ecos de su murmullo a las orillas de otras conciencias. Ese final esperanzador tenía un desarrollo diferente –aunque orientado en la misma dirección– en una versión anterior de este poema que González publicó unos años antes en la revista *Papeles de Son Armadans* (1977b: 205-206). En esa edición de 1977 los últimos versos parecían referir dos formas de entender la incidencia del paso del tiempo:

Y aunque lo barra  
el viento o se disuelva en la niebla,  
aunque la barra siga aún lejana  
cuando cierro tu libro,  
sé que ha de regresar cuando lo abra:

tu libro libre en tiempo de cadenas,  
desencadenador de la esperanza.

La primera asumía la limitación del ser humano, condenado a ser “barrido o disuelto” sin remedio. Sin embargo, la prolongación de su creación será posible gracias a su transmisión en la cadena de la existencia. Una vez más, resuenan los ecos del título *Sin esperanza, con convencimiento*. El homenaje de González contempla además un reconocimiento formal con el que confirma también su proximidad en el ámbito estético. Precisamente, esa última estrofa modificada en la versión final de *Prosemas o menos* incluía un interesante muestrario de recursos estilísticos muy comunes en el lenguaje de los dos poetas: La antanacласis, bajo la cual un mismo significante evoca significados diferentes (“barra”/ “barra”); la anáfora que refuerza la cohesión interna de los enunciados mediante la amplificación que supone la repetición fónica (“aunque”/ “aunque”); la antítesis que induce a la conexión semántica desde la oposición (“cierro”/ “abra”); o en fin, la paronomasia que lleva a cabo asociaciones entre partes del discurso sobre la base de las recurrencias sonoras (“libro”/ “libre”), ilustran este espacio de coincidencia, igualmente perceptible en el segundo homenaje, un soneto en el que los recursos sonoros vuelven a matizar con acierto el tema principal:

Una voz era paz, o luz, o acaso  
era fuego esa voz; todavía llama.  
O era viento tal vez: ved la alta rama

del olmo aún temblorosa tras su paso (GONZÁLEZ, 2008a: 400).<sup>51</sup>

La paronomasia establecida entre los vocablos “voz”, “vez” y “ved” subraya la insistencia de la voz que perdura mucho después de que fuera pronunciada. Sobre la base de la metonimia, el sujeto recuerda desde el presente a aquella “voz” que pedía la paz y la palabra, una voz comprometida (“Era roja esa voz en el ocaso”) que regresa ahora (“vuelve su resplandor: sangre que clama”) firme y sólida (“era dura esa voz: todavía dura”); de nuevo mediante la antanacsis se subraya que a pesar del tiempo transcurrido, la meta aún no se ha alcanzado.

Por su parte, los poemas dedicados a Jorge Guillén suponen un reconocimiento desde la discrepancia. Resulta llamativo que el respeto imponga el tono en las dos glosas induciendo al hablante a rehusar al fondo irónico con el que habitualmente contrarresta los posibles excesos emotivos. En cierto sentido, asistimos al agradecimiento de un magisterio que dio como resultado una propuesta muy diferente. El poeta que en *Cántico* parte de una realidad definida y contorneada nítidamente por la luz; el artista que huye de los momentos crepusculares porque ocultan la esencia de las formas, o incluso la voz que asume la muerte con sosiego como el precio razonable del privilegio de la existencia, encuentra en la mirada de González no pocas señales de divergencia, que empero no eclipsan la sincera consideración que el asturiano mostró hacia quien sentía como una de sus primeras referencias estéticas, y con quien compartía además el placer de contemplar la belleza y recrearla en los versos. Según Díaz de Castro, “la influencia de Guillén resultó decisiva en la fundamentación del sentimiento elegíaco en la poesía de González y en su capacidad para proponer sueños sobre la naturaleza de las cosas” (1990:50); sin embargo, y recuperando de nuevo el análisis de María Payeras, parece claro que la concepción de la realidad responde en ambos autores a parámetros muy diferentes. En la obra de Guillén, las formas se definen al recibir el impacto de la luz, sin la cual no es posible percibir el mundo. El vuelo de las calandrias al amanecer, que Guillén evocaba en su poema «Los aires», y que sirve de punto de partida para la primera de las dos glosas de González, suponía una nítida prueba de la existencia, perceptible por la inmensa fuerza iluminadora que procede de la naturaleza. La recreación de la realidad por parte de González descubre, por el contrario, una mirada endógena, individual, con la que el sujeto determina lo que será su representación particular:

---

<sup>51</sup> Ángel Luis Luján Atienza realiza un profundo análisis de este poema en un artículo centrado en el estudio de los sonetos de Ángel González, sobre el que destaca interesantes muestras de afinidad formal y conceptual entre los dos poetas (2014: 63-65).

Sí:

la realidad propone siempre sueños,  
mas solo uno entre muchos elige la mirada.

De quien madruga a verla,  
y no del sol,  
procede

—aunque él no se lo crea—

la luz  
que ordena y fija el mundo  
en sus formas más bellas:

*Damas altas, calandrias...*

Vistas así las cosas,  
iluminadas por amor tan claro  
¿cómo van a negarse?

Dóciles, entregadas  
a su más alto vuelo,  
se demoran, esperan, se eternizan (*ibid.*: 401).

En la segunda composición, el hablante fija la atención en la manera de captar la temporalidad. De fondo, y como contraste, resuenan los ecos del poema de Guillén «Paso a la aurora», uno de cuyos versos González introduce en su discurso para dotarlo de un nuevo matiz connotativo. Guillén describía con detalle el nacimiento de un nuevo día tras una noche de tormenta, que poco a poco iba cediendo a la luz del alba hasta configurar otra realidad que era percibida por el poeta como un renacer a la vida, como una nueva oportunidad para disfrutar de la existencia: “La esperanza está aquí [...] / estar es renacer / [...] Todo es nuevo. Tan nuevo que nadie aún lo ha dicho. [...] / El sol. Sobre las tierras, sobre las aguas, sobre / los aires, ese fuego. Todo se le confía, / nada quiere ser pobre. / ¿Rosa, coral? Es realidad, es día” (GUILLÉN, 2009: 47-51). Ese tránsito interiorizado como un espectacular renacimiento, en el que la apreciación de cada detalle producía una sensación de plenitud, adquiere en el poema de González un enfoque existencial que mantiene la visión quevedesca del paso del tiempo.

Cazadoras al filo de la aurora.

Cobrar la plenitud, guardar el canto  
como trofeo y ¡a volar las alas!  
Contra un mundo fugaz, esquivo y raudo,  
que salta a su «seré» desde el «ya he sido»,  
pupilas aún más rápidas  
lanzan dardos certeros.  
Difícil blanco ofrece hoy la mañana:  
escorzo de cristal que pasa huyendo  
de no sé qué jaurías invisibles.

*¿Un instante del iris?*

Rasga el silencio y...

*¡Luz ilesa!*

He ahí la eternidad, en dos palabras (2008a: 401-402).

La mirada del hablante (“las pupilas cazadoras”) es plenamente consciente de la fugacidad del momento que contempla al borde de un instante que se perderá irremediabilmente en el continuo devenir. La “¡Luz ilesa!” que en el texto de Guillén dotaba de forma a la realidad, ahora es una señal de su brevedad, la única acepción que la palabra eternidad tiene para el sujeto que la observa.

#### 6.6. POEMAS AMATORIOS: MEMORIA Y VIDA. PRIMEROS ACORDES DE LA VEJEZ

Las ocho composiciones que integran esta sección en la versión final de *Prosemas o menos* (en 1983 eran solo “Tres canciones amorosas”) se pueden entender como una certera serie de dardos que González dirige a su esfera sentimental. La nota dominante es la multiplicidad de perspectivas que descubren a un hablante que se debate entre la nostalgia, el desamor, la angustia sobrevenida una vez más por la sensación de acabamiento... El mundo es muy diferente a como él lo desea cuando lo considera desde la utopía, y por ello lo representa casi siempre bajo el prisma de la ironía. Por otro lado, al idealismo innato del sujeto se acomoda la plena conciencia de sus limitaciones.

La disparidad de enfoques obliga a mantener en el lector una postura activa para terminar de configurar una imagen completa del hablante que no se ofrece íntegra en cada poema. Entre los poemas amorosos, González incluyó algunas composiciones cuya redacción no se corresponde con el momento de publicación de *Prosemas*... María Payeras señala que



poemas como «Colegiala» o «Canción, glosa y cuestiones» se concibieron incluso antes de la aparición de *Áspero mundo* (1987 y 2009:146), con lo que al editarlas ahora, junto a otras más recientes de temática semejante, el autor estaría certificando el valor permanente de uno de sus espacios figurativos. La primera es una canción de tono desenfadado que se desarrolla a partir de un dicho popular: “De besos y abrazos/ no nacen muchachos,/ pero tocan a vísperas” (GONZÁLEZ, 2008a: 405). El dinamismo de la imagen de la muchacha deja al descubierto sutilmente secretos que el joven observador solo puede desvelar con la ayuda del aliado invisible: “¡Aire! ¡Aire!/ (El viento frío y azul la tarde)”. En la segunda parte, el sujeto se reivindica por encima de las voces de indiscreción y de las muestras de falta de reserva que tan a menudo generan las actitudes desinhibidas y espontáneas (“Me callaré tu nombre”), y a la vez, advierte del riesgo que hubiera corrido la colegiala si le hubiera dado la oportunidad de disfrutar de esos besos y abrazos. De esa forma, el hablante se presta al juego del deseo que discurre en medio de la excitación y el desenfado.

Un tono mucho más frívolo es el que emplea para abordar el tema del erotismo en clave de humor en «Canción, glosa y cuestiones» (*ibid.*:406), poema también escrito, según apuntaba más arriba, muchos años atrás, y publicado por primera vez en 1979 en la revista *Blanco*. La complejidad de la composición mantiene vigente el alcance experimental de *Muestra...*, obra en la que se podía haber incluido sin producir estridencias. El hablante emplea distintos niveles del lenguaje para ofrecer un discurso satírico y burlón con el que se alude a la promiscuidad aparentemente aceptada de su compañera. De nuevo, parte de un texto conocido –una popular canción mexicana de Quirino Mendoza– para llevar a cabo una reelaboración picaresca. La alusión a los celos del texto original es desplazada por una curiosa actitud de tolerancia que resta importancia a la excesiva liberalidad con la que la mujer administra sus relaciones con otros hombres. La evocación, casi explícita, del sexo femenino desplazando al igualmente sensual pero más púdico referente de la boca, introduce de manera imprevista un segundo nivel lingüístico que revela la insólita admisión de un sujeto inmune a la conducta de la joven. El afecto destilado de la expresión cariñosa “cielito lindo” procedente del registro de la canción, se convierte en una prosaica y menos decorosa mención de la zona íntima apoyada en una antítesis humorística (lugar tan íntimo/ lugar tan común) que normaliza la atípica situación. Por último, la desviación semántica que para plantear sus interrogantes aplica sobre vocablos como “solar”, “población” o “estatutos” le permite incluir un tercer nivel de perspectiva al introducir en la composición una mirada más distante si cabe, que recuerda a la frialdad del discurso burocrático, con lo que se amplifican

de forma simultánea el efecto humorístico y el irónico tras los cuales el hablante esté posiblemente ocultando su desilusión.

El enfoque frívolo y sarcástico desaparece en el siguiente poema que podría entenderse como una reconvención contra el desdén mostrado por la “esquiva amiga”, a la que reclama –con la alusión al mito de la metamorfosis de la ninfa Clitia<sup>52</sup>– fidelidad y constancia:

Del heliotropo,  
   más discreto  
 que el girasol,  
 pero no menos firme  
 en su fidelidad;  
 que a nadie vuelve el rostro, despectivo,  
 y lo mueve el amor,  
 y sin embargo  
 otorga a todos el don de su perfume;

del heliotropo,  
 esquiva amiga, aprende (*ibid.*: 407).

En la edición de 1983 este texto precedía a «Canción, glosa y cuestiones», poema que ponía fin a la sección; sin embargo, en la versión definitiva, incrementada con cuatro nuevas composiciones a las que añadió una que se encontraba en el apartado de “Biografía e historias”, empleó la poesía sobre el heliotropo para iniciar una serie de pequeñas piezas de tono más reflexivo sobre el tema amoroso. Sin eludir el ingenio formalista precedente, el hablante atempera el tono de sus dos poemas juveniles anteriores y deja entrever una postura igual de escéptica pero más sosegada.

El desencanto descubre la cara oculta de la ilusión y del gozo por la apreciación de la hermosura en «Más fuerte que el amor» (*ibid.*: 408). El sujeto, expuesto ahora a la frialdad de la mirada, descubre los contradictorios efectos procedentes de la misma realidad:

Quehacer de acero: dura, dura, dura.

---

<sup>52</sup> Vid. nota de la página 334.

No la hermosura, que yo vi primero,  
sino el leve destello de amargura,  
que, ya desvanecida la hermosura,  
brilla en tus ojos de color acero.

Tan sólo el odio en ellos dura, dura.

Sobre la base del endecasílabo, presenta un esquema en el que la expresión del sentimiento de decepción se contiene en un cuarteto flanqueado por dos versos que enfatizan el concepto de dureza que pervive a la acción de un devenir que incide tanto en la belleza de la amada como en la degradación de la mirada con que esta muestra el desprecio hacia el hablante que la observa. Recurrencias fónicas y repeticiones paronomásticas extienden el alcance de unos ojos que prolongan la sensación del odio en su conciencia.

Las inclinaciones musicales de Ángel González lo llevan con frecuencia, según hemos tenido la ocasión de comprobar en otras composiciones, a intentar establecer un permanente diálogo con la canción, a la que acude bien para glosarla o para reinterpretarla desde la perspectiva de su realidad. Acabamos de verlo en «Colegiala» o en «Canción, glosa y cuestiones». Mismo interés se detecta en su «Madrigal melancólico» (*ibid.*: 409), al desvelar en el fondo de su poema las resonancias del bolero de Lolita de la Colina. Para González, la música resulta uno de los soportes esenciales a la hora de representar la vida porque, con frecuencia, las canciones y las melodías se ligan de manera definitiva a muchas experiencias que después regresan en forma de recuerdos cada vez que se recuperan las composiciones en las que se quedaron atrapadas. En otras ocasiones, la preexistencia de la tonada sirve simplemente como soporte comparativo del que el poeta parte para desarrollarlo con un nuevo rumbo que apunta hacia su experiencia personal. Podríamos establecer que se trata de planteamientos efrásticos donde el modelo original se enriquece con connotaciones que con frecuencia divergen notablemente de su concepción inicial; aunque en otras ocasiones, como sucede a continuación con el «Madrigal melancólico», el hablante no se desvía demasiado de la intención presente en su contexto musical<sup>53</sup>, con el que comparte la misma mirada de decepción ante la caducidad del amor:

*Se me olvidó que le olvidé...*

---

<sup>53</sup> El texto del bolero dice: Se me olvidó que te olvidé/ se me olvidó que te dejé/ muy lejos de mi vida.//Se me olvidó que ya no estás,/ que ya ni me recordarás/ y me volvió a sangrar la herida.//Se me olvidó que te olvidé/ y cómo nunca te lloré/ entre las sombras escondido.// Y la verdad no sé por qué/ Se me olvidó que te olvidé/ A mí que nada se me olvida.

(De un bolero de Lolita de la Colina)

En tu mirada vi un destello raro,  
 en parte de aprensión, también de alivio,  
 cuyo sentido comprendí más tarde:  
 recuerdo inesperado de un olvido.

A pesar de su brevedad, este madrigal en endecasílabos plantea al lector una interesante visión del sentimiento amoroso que no deja de sorprender, y por lo tanto de suscitar un cierto recelo sobre la autenticidad de la postura de un sujeto que en primera persona descubre su decepción por la reacción que provoca en la mirada de la antigua amada, interpretando en sus muestras de “aprensión” y “alivio” el olvido. Parecería con ello que el poeta somete también a la pasión amorosa a los mismos demoledores efectos del devenir temporal, algo que hasta el momento siempre había estado dispuesto a salvaguardar y considerar como el remanso en el que podía guarecerse del dolor de la existencia. Ante esta propuesta, el lector se ve obligado a aceptar dos posibles interpretaciones: En la primera se impondría la voz del hablante decepcionado según ya hemos indicado; sin embargo, una segunda lectura invitaría a considerar el texto de referencia sobre el que González elabora su propuesta, y al hacerlo descubriríamos de nuevo el rescoldo del amor que nunca llega a consumirse del todo (“y me volvió a sangrar la herida”), con lo que el tono “melancólico” sugerido desde el título adquiriría mayor relevancia que el sentimiento de decepción que sin duda sería definitivo si el poeta no facilitara la pista del verso del bolero. El buen conocedor de la obra del asturiano intuye que la voz del hablante apunta verdaderamente en esta dirección, en la cual el amor se define como la luz que siempre permanece, y gracias a la cual queda justificada nuestra presencia en el mundo.

Sobre este terreno de ambigüedades, el siguiente poema, «Todo amor es efímero» (*ibid.*: 410), vuelve a superponer el concepto temporal de la vida con el sentir amoroso. El hablante, desde una perspectiva puramente romántica confiesa con tono nostálgico que “Ninguna era tan bella como tú/ durante aquel fugaz momento en que te amaba”, para a continuación introducir con un encabalgamiento una paradoja que una vez más exige la atención del lector en el proceso de extensión significativa. La inclusión del adjetivo “entera” en el verso final transforma lo que hubiera sido una simple invocación (“mi vida”) en una desconcertante aposición del segundo verso que descubre la mirada existencial del sujeto. Como señala Debicki, la visión idealista del hablante contrasta con su concepción

temporal de la vida, lo que le lleva a atenuar el sentimentalismo al ser consciente de su limitación (1987). La asunción de esa ineludible verdad como una evidente prueba de realidad impone en el sujeto una actitud que se traduce en su particular manera de interpretar el mundo, y quizá por ese motivo este poema figuraba inicialmente en la versión de *Prosemas...* de 1983 en la sección denominada “Biografía e historias”; finalmente, el desarrollo que decidió darle al apartado de los poemas amorios en la publicación definitiva motivó su actual ubicación.

Este quinto apartado concluye con dos poemas que se organizan en torno a un mismo motivo: la carta de amor. En el primero, es el silencio que se “lee” en un papel en blanco lo que atormenta al poeta. Todo lo que pudo decir y no dijo motiva una amargura de evidentes resonancias becquerianas, de cuyo discurso se aleja sin embargo mediante la expresión de una imagen más agresiva:

¿SABES QUE UN PAPEL PUEDE...?

¿Sabes que un papel puede cortar como una navaja?

Simple papel en blanco,  
una carta no escrita

me hace hoy sangrar (2008a: 411).

Por último, con el poema «Carta» (*ibid.*:412) lleva a cabo una actualización de los elementos que mejor definen su situación existencial en el momento de la publicación de *Prosemas o menos*, y que María Payeras concreta, bajo mi parecer, con acierto en tres motivos fundamentales: la aceptación definitiva de la llegada de la vejez; la memoria del pasado, y el profundo amor a la vida (1987). Solo el título, «Carta», y el primer verso, “Amor mío”, sitúan la voz del hablante en el ámbito de la realidad, porque el resto del texto se desliza bajo el plano de una comparación que reconstruye la imagen de su conciencia haciendo uso nuevamente del tópico *vita flumen*:

Amor mío:

el tiempo turbulento pasó por mi corazón  
igual que, durante una tormenta, un río pasa bajo un  
puente:

rumoroso, incesante, lleva lejos  
hojas y peces muertos,  
fragmentos desteñidos del paisaje,  
agonizantes restos de la vida.

Ahora,  
todo ya aguas abajo  
—luz distinta y silencio—,  
quedan solo los ecos de aquel fragor distante,  
un aroma impreciso a cortezas podridas,  
y tu imagen entera, incommovible,  
tercamente aferrada  
—como la rama grande  
que el viento desgajó de un viejo tronco—  
a la borrosa orilla de mi vida.

Desde la senectud, el poeta asume el deterioro con el que el paso del tiempo ha ido erosionando su vida hasta abocarlo al extremo final (“aguas abajo”) desde el que se ase a los ecos del recuerdo en donde pervive “incommovible” la imagen entera de la amada.

#### 6.7. BIOGRAFÍA E HISTORIAS

En el prefacio del presente estudio dejé constancia del valor de la circunstancia en el proceso configurativo de la poesía de Ángel González, sin embargo, ya hemos podido comprobar cómo en el caso de nuestro autor los poemas no reflejan directamente las experiencias del poeta, sino que son el resultado de un complejo procedimiento de interpretación con el que el hablante pretende clarificar la realidad. Por ello, la impresión que nos traslada su obra transmite una sensación coral en la que se juxtaponen voces que remiten, eso sí, al mundo interior de González, en el que se encuentran en conflicto la vida auténtica con la visión utópica que levanta para contrarrestar sus efectos. La coherencia de su discurso se percibe precisamente en la sinceridad que deriva de una actitud que se muestra aturdida por una realidad tan compleja y ante la cual, la única postura razonable es la del cuestionamiento continuo. Muestra de ese talante sería el texto que reproduzco a continuación, no incluido en ninguno de sus poemarios, con el que Ángel González colaboró en un número de la revista *Peña Labra* aparecido por los años de *Prosemas o menos*:



persona pierde consistencia al diluirse en una breve secuencia que emplea hasta tres niveles discursivos diferentes con los que el sujeto ofrece una imagen poco homogénea de sí mismo. La primera estrofa introduce una perspectiva mítica para reseñar su origen: “No fueron tiempos fáciles, aquellos./ Me amamantó una loba./ ¿Quién si no?” (2008a: 415) plantea en una curiosa autofiguración heroica para aludir a un pasado de sobra conocido por el lector. Los tres versos siguientes prolongan su pretexto acomodando la reflexión al tono característico de la literatura de terror: “Yo no tengo la culpa/ de haber bebido/ desde tan joven tanta sed de sangre” (*ibid.*); y concluye su fría confesión con una señal que descubre, sin embargo, a un sujeto apasionado (“tanto deseo de morder la vida,/ tanto amor.”).

Los signos de heroicidad que se insinuaban en los versos iniciales de «Pretexto» se borran completamente en cuatro composiciones contiguas que presentan una imagen autodegradada de un sujeto en continuo conflicto con el mundo. Ya hemos señalado que la perspectiva autobiográfica preside las once poesías de esta sección, y en las de mayor desarrollo el hablante parece recrearse en la parodia de su propia figura para mantener la tensión con el entorno. El desajuste emocional procede de muy diversos ámbitos. Por ejemplo, en «Así parece» (*ibid.*: 416-417) descubre la presión que se percibe desde espacios tan dispares como el profesional y el familiar, a cuyos ojos, la figura del hablante resulta triste y desgraciada (“funesto espectáculo”). La aparente paradoja que se desprende del hecho de ser criticado por mostrar una actitud y su contraria —la crítica lo acusa de realista y su familia de falta de realismo— va cobrando sentido al compás de las continuas notas irónicas que vuelven a hacernos desconfiar de su discurso. Con aire resignado (“¡qué le vamos a hacer!”) el sujeto cita algunos ejemplos que apuntan a su biografía, y en su reflexión, el tono burlón (“una sincera compasión irremediable/ que brilla húmedamente en sus miradas/ y en sus piadosos dientes postizos de conejo”) no oculta del todo el profundo respeto que sentía hacia los personajes cercanos que evoca. Por otro lado, la graciosa admonición que rememora a su anciana tía Clotilde regresando de la tumba para “*agitar ante mi rostro sus manos sarmentosas/ y repetir[...]/ ¡Con la belleza no se come! ¿Qué piensas que es la vida?*”, y a su madre augurando “un lamentable final de mi existencia”, prepara el terreno para configurar una autoparodia que prevé un futuro de “manicomios, asilos, calvicie, blenorragia”. En el fondo, el sujeto reconoce algo de razón en la reconvención familiar, sobre todo en lo concerniente al oficio de escritor, que en la esfera circunstancial de González equivalía a tener una existencia cuanto menos azarosa.



Con todo ello, el lector ha ido percibiendo un mensaje que obliga a considerar dos veces cada cuestión, porque el hablante revela parcialmente puntos de vista que no siempre resultan fiables y que por lo tanto, solo pueden contemplarse en apariencia, tal como insinúa con el título del poema. No obstante, ese enfoque “aparente” no oculta que bajo el disfraz de la ironía, el sujeto ha establecido una prudente distancia, por un lado entre su manera de crear y la de los escritores que proscriben la realidad de sus composiciones, prolongando con ello el planteamiento crítico de sus recientes diatribas; y por otro, entre su sincera necesidad de levantar la utopía para mitigar el dolor que puede provocar la realidad y quienes pretenden vivir aferrándose exclusivamente a esta última. De esa forma, el poema incidiría una vez más en la doble dimensión de la existencia que considera la mirada de González, la que gira en torno a la “desesperanza con convencimiento”.

Las complejas y dolorosas relaciones que el poeta mantiene con la vida se descubren en el siguiente texto, «Vean lo que son las cosas» (*ibid.*: 418-419) bajo la forma de un autorretrato en el que sigue conjugando la ironía con la gravedad. La afirmación del primer verso “Soy uno de los hombres más saludables que conozco” queda inmediatamente subordinada a la antífrasis con la singular enumeración de enfermedades superadas que evidencian no solo su falta de salud, sino también algunos hábitos que la provocan sutilmente yuxtapuestos a episodios de su historia:

He padecido infartos de miocardio,  
infecciones diversas, bombardeos,  
tisis, dipsomanía, insomnio, depresiones... Todavía  
sufro mucho de tos.

Sin embargo, el hablante se muestra dichoso porque ha sabido conjugar con acierto todas las vicisitudes que su existencia le tenía preparadas. Su tránsito por el mundo no ha sido fácil, y aparentemente, a la luz de los acontecimientos que descubre, no sería una vida deseable, pero como testigo directo de esa Historia, considera que era necesario representar ese papel dentro de la misma. La reflexión final en forma de una especie de epitafio melancólico —también atenuado por la ironía—, desvela que bajo esas circunstancias, no habría deseado vivir de otra manera:

Si se hubiera portado de otro modo,  
quién sabe  
qué clase de pasado me esperaba ahora.

No quiero ni pensarlo.

Ya me habrían matado los remordimientos,  
sin nadie a quien culpar (*ibid.*).

Anexado al deterioro físico, el dolor existencial define con certeras notas de ironía el estado anímico del hablante, como podemos comprobar en su «Artritis metafísica» (*ibid.*: 420-421), donde vuelve a reírse de sí mismo a través de una grotesca deformación que rebaja el dramatismo derivado de la situación que plantea: “Siempre alguna mujer me llevó de la nariz/ (para no hacer mención de otros apéndices).// Anillado/ como un mono doméstico,/ salté de cama en cama.// ¡Cuánta zalema alegre,/ qué equilibrios tan altos y difíciles,/ qué acrobacias tan ágiles,/ qué risa!”. Este comienzo jocoso y divertido se va intensificando emocionalmente a medida que avanza la composición y se introduce de nuevo en el planteamiento el contraste del recuerdo sometido al devenir temporal. Lo que en el pasado era motivo para experimentar la dicha ahora produce dolorosas sensaciones: “Es una pena que esos golpes/ [...] algunas tardes ahora,/ en el otoño,/ cuando amenaza lluvia/ y viene el frío,/ nos vuelvan a doler tanto en el alma”.

Comicidad y gravedad continúan yendo de la mano en «Menos mal que aún conservo el esqueleto» (*ibid.*: 422-423), curioso poema de evidentes resonancias garcilasistas en el que extiende una nueva variación sobre la conciencia de la caducidad. El sujeto reincide en la polifonía discursiva para matizar su desilusión. El estilo coloquial con el que presenta el símbolo sobre el que mantiene su incertidumbre acerca de la eternidad (“¿Dónde estarán las muelas y los dientes/ que me arrancó el dentista cuando niño?”) se va entrelazando con distintas modulaciones tonales que mantienen presente la configuración poco fiable del hablante. Así, en el tercer verso, el sujeto parece moverse por el terreno de la ciencia al teorizar sobre “la naturaleza calcárea” de sus perdidas piezas dentales, y sin embargo, a continuación introduce en la cavilación una incertidumbre escatológica (“Temo mucho que estén ilusionadas/ aguardando en cualquier estercolero”) que lleva asociada un concepto religioso (“la hora de la resurrección de la carne”). En la tercera estrofa hace discurrir sus temores por el ámbito del absurdo planteando un hipotético futuro en el que quedarían disueltos definitivamente todos los vestigios de su existencia. En esta parte central, mediante una serie de recurrencias fónicas, el hablante destaca sutilmente dentro de esa imprecisa extensión temporal (“Temo más todavía que un mal día,/ dentro de millones de años”) el

momento concreto en el que “su ser pesó sobre el suelo”, la certeza de una existencia que mereció, en su brevedad, correr mejor fortuna “como falaz testimonio de una Era/ (para mí la vida entera)/ de la que sabrán poco en el futuro”. Tras la hipótesis, el sujeto regresa al presente, resignado ante la realidad de los miedos que provocan sus desvelos. El poema reproduce en la última estrofa una nueva superposición tonal al emplear como aposición a su pregunta inicial una reelaboración del primer verso del conocido *Soneto X* de Garcilaso de la Vega para acentuar su angustiosa incertidumbre, en donde las “dulces prendas mal halladas” invocadas con intimismo y melancolía por el poeta toledano han sido desplazadas por un nuevo referente que significa para el hablante una dolorosa prueba de cómo se escapa la vida. Si Garcilaso dirigía la mirada hacia la amada, cuyo recuerdo producía dolor y era preferible olvidar cuanto antes, González orienta el foco hacia sí mismo parodiando con acento burlón el soneto del poeta renacentista mediante la antítesis implícita en la expresión “únicas prendas,/ por mí mal perdidas”, despojándolo así de todo su contenido sentimental. El lector comprende que para el hablante, el único consuelo posible radica en tener que aceptar otra angustiosa realidad, y no es otra que asumir que el último testimonio de su existencia desaparecerá cuando su esqueleto se descomponga y disocie.

En el ecuador de la sección, el poeta parece recuperar la circunspección en un breve paréntesis que remite, en principio, a su madre, sin duda una de las figuras más importantes de su pasado, pero el texto admite además una extensión simbólica de carácter religioso que descubre de nuevo las hipocresías que González observaba en ese ámbito. El título de la composición, «En serio» (*ibid.*: 424-425), indica la clara voluntad de hablar por primera vez sin máscaras, manteniendo el decoro y la gravedad para descubrir unas circunstancias que no quiere exponer a la distorsión de ningún filtro. En efecto, las alusiones a la figura materna presentes en otros poemas como «Confesiones de un joven problemático», o la más reciente «Así parece» se llevaban a cabo desde perspectivas poco fiables que invitaban a una reinterpretación del verdadero alcance de la configuración del personaje. «En serio», por el contrario, descubre con dolor el sacrificio abnegado de quien lo dio todo a cambio de nada. El hablante lamenta que el diálogo que pretende mantener llega tarde, y expresa la amargura que produce la sensación de un tiempo mal aprovechado (“¿qué te dimos realmente?”). El amor, piedra angular de la existencia del poeta, se ofrece como única respuesta capaz de mitigar el malestar experimentado ante una pérdida irreparable. De ser cierta esta formulación, cabría preguntarse si nos encontraríamos ante una composición escrita años atrás (doña María Muñiz falleció en 1969) y recuperada ahora, tal como había hecho con

«Canción, glosa y cuestiones», o si el hablante propone un ejercicio de indefinición temporal con el que acentuar su carácter relativo al superponer en el momento presente imágenes de un pasado engañosamente remoto.

Susana Rivera valora en el poema la presencia de un referente religioso motivado precisamente por la influencia de la madre del poeta. Para ello, se basa en unas palabras del propio González recordando la figura de doña María:

Aunque era muy religiosa pensaba que la bondad, la honestidad, etc., eran los valores fundamentales de la religión, y no me parece que estuviese desencaminada. Los aspectos formales de la fe no le preocupaban tanto. Lo importante para ella era ser bueno y honesto. Es posible que en mi poesía haya quedado la nostalgia del mundo de bondad en el que creía mi madre, opuesto a una realidad donde esos valores no contaban demasiado. Probablemente esa decepción es lo que me lleva a hablar de las ruinas, de los escombros, de los despojos y todo eso. Por supuesto que esas imágenes tienen que ver con el paso del tiempo, con el deterioro que el tiempo inevitablemente produce. Pero también pueden estar relacionadas con la nostalgia de una edad perdida, probablemente más imaginada que real, más soñada como perfecta que vivida como perfecta, y con la añoranza de la religión en la que me eduqué cuando niño, aunque ahora no soy nada religioso (PAYERAS GRAU, 1990a: 20).

Rivera opina que en el poema «En serio» el receptor indirecto sería Dios, al que se dirigiría para denunciar la superficialidad y la hipocresía religiosa que motivaron su temprana pérdida de la fe. La nostalgia de la religión sería por lo tanto una herencia cuyo referente directo sería su madre, que en el poema estaría además desempeñando un papel mediador. La bondad que veía en su madre, la generosidad que predicaba, tenían ese trasfondo religioso que el poeta nunca pudo encontrar con la misma certeza en la vida real. En esa línea de interpretación, establece una cierta sintonía entre el verso “que parecías no necesitar nada” con el unamuniano “creer es crear”, según el cual Dios necesitaría al ser humano para existir.

Por otra parte, tampoco es descartable una interpretación metafísica según la cual el sujeto plantearía un diálogo con la propia vida, cuyo final intuye próximo y con la sensación de no haber estado a la altura debida. Ahora, consciente de que la comunicación ya no es posible, formula una serie preguntas que en realidad le sirven para leerse a sí mismo en el filo de su existencia, y buscar un sentido al curso que fueron dibujando las peripecias que ocultaron la presencia de quien siempre estuvo presente (“Presenciamos inmóviles tu vida/ y ahora, frente a tu muerte,/ se nos vienen de pronto todas esas palabras/ que no escucharás nunca.”).

En cualquier caso, las distintas lecturas descubren una innegable actitud melancólica que destila una reflexión existencial que prolonga en textos como «Es la felicidad lo que hoy lamento» (*ibid.*: 427) o en «Reflexión de un mal día» (*ibid.*: 428). La continua impresión de derrota perceptible en estas composiciones se mantiene en tensión constante con el agudo arraigo que el hablante muestra hacia la vida a pesar de sus imperfecciones:

Me pregunto por qué,  
a pesar de todo  
no me decido a dejar este pobre escenario  
donde ya ni en el sueño  
son los sueños posibles.

¿Es por no abandonar a lo que amo?

¿Piedad por quien se quede  
sin nadie a quien herir,  
y sepa tarde que era amor su odio?

Si ello es así,  
qué esperanza tan frágil me sostiene.

En «La ceniza de un sueño» (*ibid.*: 429) el sujeto lamenta haber sido víctima de un tiempo histórico que fue minando poco a poco las ilusiones hasta reducirlas y degradarlas a la más vil expresión: “Aquel tiempo/ no lo hicimos nosotros;/ él fue quien nos deshizo.// Miro hacia atrás./¿Qué queda/ de esos días?/ Restos,/ vida quemada,/ nada.// Historia: escoria”. El epifonema que cierra el texto sintetiza de manera contundente su contenido. La semejanza fónica entre “Historia” y “escoria” potencia la equiparación semántica que pretende establecer entre los dos términos, dibujando en la conciencia del lector el paisaje desolado y arrasado de su biografía al abrigo de las circunstancias en las que el hablante se siente prisionero de un devenir que no le pertenece. La antítesis con la que alude al efecto destructor del tiempo (“no lo hicimos/ nos deshizo”) enfatiza la angustia provocada por esa desubicación.

El proceso depauperado de la pérdida de ideales se descubre con una pequeña muestra de representación autoparódica en la que termina aferrándose a la vida sin más pretensiones que la de seguir teniendo conciencia de sí mismo:

EL CONFORMISTA

Cuando era joven quería vivir en una ciudad grande.  
Cuando perdí la juventud quería vivir en una ciudad  
pequeña.  
Ahora quiero vivir (*ibid.*: 426).

Quizá sea este deseo el que le lleve a intentar un distanciamiento jugando con la perspectiva en la última poesía del libro en la que emplea de forma ambigua el imperfecto de indicativo justo en el momento en el que tiene que aceptar el destino final:

EPISODIO ÚLTIMO

Sabía que era la muerte,  
y la aceptaba;  
suficiente,  
justo castigo de la vida,  
o acaso lo contrario:

absolución final de todos sus errores (*ibid.*: 430).

El planteamiento contiene evidentes reminiscencias guillenianas que recuerdan la idea que de la muerte ofrecía el poeta de *Cántico* en su soneto «Muerte a lo lejos» al presentarla como el precio de la vida y su obligado final: “y un día entre los días el más triste/ será. Tenderse deberá la mano/ sin afán. Y acatando el inminente/ poder diré sin lágrimas: embiste,/ justa fatalidad. El muro cano/ va a imponerme su ley, no su accidente”. El antisentimentalismo deducible de la estoica aceptación en ambos casos, no oculta sin embargo, la amargura de quien encaja el trance como un “castigo” o una “fatalidad”.

De alguna manera, Ángel González estaría situándonos ante el umbral de una nueva etapa, la que sería definitiva en su trayectoria, y por ello, *Prosemas o menos* debe entenderse bajo la consideración de un complejo ejercicio de síntesis en el que intenta clarificar todas sus contradicciones, descubriendo el pesimismo derivado de una concepción angustiada de la existencia. La pérdida de fe en la colectividad le lleva a exteriorizar su desengaño en unas composiciones en las que el procedimiento lingüístico descubre por encima del virtuosismo ingenioso una honda intencionalidad crítica, que ahora, en el tramo final de su vida, tiende a fijar su foco de atención en su propio conflicto, en un doloroso sentimiento de soledad que cobra intensidad a medida que se aproxima el desenlace. En ese viaje hacia el interior, el

poeta se ha enfrentado a sus recuerdos evocando con pesar momentos de plenitud perdidos para siempre a medida que eran desplazados por la conciencia de la temporalidad, que impone unos horizontes sombríos en los que la luz de su presencia se resiste a ser consumida, descubriendo la pugna entre el pesimismo y la alegría que produce la certeza efímera de estar vivo.

*“...y qué poco es una vida, una vez  
terminada y cuando ya se puede  
contar en unas frases y solo deja en la  
memoria cenizas que se desprenden a  
la menor sacudida y vuelan a la menor  
ráfaga...”*

*Javier Marías*

## 3ª PARTE

LA CONCIENCIA

EN EL

ESPEJO





*Capítulo VII*

## DEIXIS EN FANTASMA

## 7.1. AQUELLO, NO ESO, NI MUCHO MENOS ESTO: DESORIENTACIÓN DEL SUJETO POÉTICO

Como cualquier proceso de transición, el que se estaba configurando en torno a la figura de Ángel González en el momento en el que apareció su siguiente libro debe examinarse bajo la consideración de nuevas circunstancias personales, que en este caso, confluyen en el comienzo de la vejez. Si con *Breves acotaciones...* el poeta afrontaba a los 46 años la crisis que lo encaraba definitivamente con la madurez, *Deixis en fantasma* descubre la mirada del hablante confundido y desubicado ante la que intuye que es su última etapa. Aunque el profesor universitario se jubilará apenas un año más tarde, la labor del escritor y del crítico seguirá activa, con un pausado ritmo pero constante, cuyos frutos serán interesantes estudios literarios. A esos años corresponden nuevos artículos que revisan con su particular mirada analítica las obras de Blas de Otero, Ramón de Campoamor, Gabriel Celaya, Rubén Darío, Gil de Biedma<sup>54</sup>... En algunos, González acomoda la reflexión sobre el objeto artístico a su particular percepción de la vida, como sucede con “Volverás a Región”, o “El exilio en España y desde España” donde es posible descubrir un sustrato de cavilación existencial alumbrada por el foco de la Historia y de “su historia”.

En 1992, el reconocimiento de la trayectoria de Ángel González es absoluto. La versión definitiva de *Prosemas...* coincidió con su galardón del Premio Príncipe de Asturias, y unos meses antes de la aparición de *Deixis en fantasma* le fue concedido el Premio Internacional Salerno de Poesía. Entre 1988 y 1992 verán la luz en los Estados Unidos y en España cuatro nuevas antologías de su poesía. Con todo, la continua actividad del escritor no detendrá la configuración poética de la nueva perspectiva descubierta de la senectud, que a la postre, será la que condicione definitivamente su manera de afrontar el último tramo del viaje. Esa es la inercia que impulsa la publicación de *Deixis en fantasma*, poemario que plantea las incertidumbres del sujeto ante la que percibe como una no menos dudosa realidad. Solo la nostalgia parece tener, aunque frágil, una cierta consistencia, y a su evocación se aplicará el poeta con un estéril afán de retrasar “el momento más grave de su vida”.

---

<sup>54</sup> La mayoría de estos trabajos se encuentran reunidos en el libro *La poesía y sus circunstancias* (GONZÁLEZ, 2005) referenciado en la bibliografía de este estudio.

El tiempo se desliza en la conciencia del hablante bajo los ecos que producen las reminiscencias y los sueños e ilusiones que a veces generan; creando una difusa sensación de certeza que confunde las experiencias auténticas con intuiciones que posiblemente solo se representaron en el deseo, bajo la forma de recuerdos falseados por la fantasía. En esa desorientación, el tono de sus palabras se percibe de manera ambigua. El poeta se mueve en una imprecisa atmósfera emocional donde se intenta armonizar una lectura cínica y esperanzada de la experiencia de existir. Una de las primeras consecuencias directas de ese proceso analítico es la confusión del sujeto poético, que extrañado de sí mismo buscará proyectarse hacia un tiempo distinto al presente, contraponiendo momentos y espacios próximos y remotos, dispuesto a reconocerse en cualquier plano menos el inmediato, cuya sensación de irrealidad confundirá con el territorio del sueño. Rechazando el momento actual, se aproxima a la ilusión de poder demorar el final que produce su desasosiego, aunque inevitablemente su poesía esté ahora condicionada por la amenaza del tiempo, de la vejez y de la muerte.

## 7.2. CONFIRMACIÓN DE UNA GRAMÁTICA DE LA EXISTENCIA

Ya ha quedado dicho que Ángel González emplea todas las posibilidades expresivas del lenguaje en su intento de clarificar e interpretar su relación con el mundo. A lo largo de su obra, los juegos verbales con los que pretendía romper los moldes tradicionales y las propiedades gramaticales constantes de los géneros y las palabras le ayudaban a iluminar tanto el lado racional como el irracional de la realidad. Morfología, sintaxis y semántica encuentran en el paradigma poético gonzaliano un desarrollo especialmente libre e imaginativo. Hemos comprobado esta filiación gramatical en el desarrollo de los procedimientos, y de forma más directa en los títulos de algunos de sus libros y composiciones que designan aspectos relacionados con la teoría de la literatura y de la tipología textual (“Símbolo”, “Narración breve”, “Discurso a los jóvenes”, “La palabra”, “Inventario”, “Breves acotaciones”, “Procedimientos narrativos”, “Fragmentos”, “Metapoesía”, “Calambur”, “Apotegma”, “Égloga”, “Realismo mágico”, “Monólogo interior”, “Ciencia aflicción”, “Fábula y moraleja”, “Elegía pura”, “Epílogo”, “Glosas a Heráclito”, “Antífrasis a un héroe”...). No resulta extraño pues, en la que intuye como su etapa definitiva, que escoja como título para su siguiente libro un concepto lingüístico, *Deixis en fantasma*, para dibujar una perspectiva desde la que ofrecer una percepción individual del tiempo y de la realidad ajustada a este planteamiento poético de su vejez, pues

los deícticos, como señala María Payeras<sup>55</sup>, “designan a menudo tiempos y espacios perdidos en la memoria del hablante” (2009: 46). Wackernagel define el concepto “*deixis en fantasma*” en oposición a la *deixis ad oculos*. Si esta última se refiere a un tipo de *deixis* que se aplica a espacios y tiempos creados por el hablante, la *deixis en fantasma* se configura cuando “un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia allí con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que hay allí que ver y oír (y tocar, se entiende, y quizá también oler y gustar)” (LÁZARO CARRETER, 2008: 128).

Prieto de Paula sugiere que González encuentra en la *deixis en fantasma* el procedimiento ideal para plantear el discurrir de toda la reflexión (2005: 120). Bajo esa atmósfera de dudosas apariencias se proyectan las diecisiete composiciones de un libro en el que vuelve a ser llamativo el carácter conciso que se pretende atribuir a cada una de las reflexiones (solo cinco poemas pasan de los once versos). Ya adelantábamos que el tono rescata de algún modo un matiz intimista que recupera para la exposición de las experiencias un “yo” que al cabo de los años recuerda en cierto sentido al hablante de *Áspero mundo*; algunos recursos habituales, como la técnica parentética, tan empleada para deslizar el contrapunto de la ironía o el perspectivismo, se minimizan para dejar paso a una voz poética más directa, que aumenta la sensación de pérdida y desubicación de quien se siente confundido en la ambigüedad temporal.

Formalmente, González elude definitivamente la estrofa clásica, buscando prescindir del rigor de la medida en aras de gozar de mayor libertad en la expresión de unas ideas que giran en torno a un tema difícilmente limitable; sin embargo, aún se mantienen vigentes otros procedimientos (la intertextualidad, la mezcla de registros lingüísticos, la ironía...) que arriban a sus poemas ligeramente tamizados por la gravedad de los motivos que los originan.

La primera composición del libro aprovecha las propiedades de los deícticos para presentar al sujeto en ese estado de desorientación, en un juego que bien podría interpretarse como una original “gramática de la existencia”, pues la confusa localización de su ser intenta concretarse a través del señalamiento que se deriva de dichos términos:

---

<sup>55</sup> Sobre la configuración del personaje poético en esta última fase, señala en el mismo libro que “es el extrañamiento de sí mismo, la perplejidad de ser en un mundo cuyo sentido no se alcanza y en el que se sabe habitante transitorio, lo que define de un modo más radical su autorrepresentación. *Deixis en fantasma* forma un conjunto poético que desde el propio título orienta la interpretación del texto hacia la representación verbal de un tiempo y un espacio que carecen de concreción inmediata: son el tiempo y el espacio del sueño, de la imaginación, de la memoria, de la nostalgia, incluso” (PAYERAS GRAU, 2009: 176).

Aquello.

No eso.

Ni

—mucho menos— esto.

Aquello.

Lo que está en el umbral

de mi fortuna.

Nunca llamado, nunca

esperado siquiera;

sólo presencia que no ocupa espacio,

sombra o luz fiel al borde de mí mismo

que ni el viento arrebató, ni la lluvia disuelve,

ni el sol marchita, ni la noche apaga.

Tenue cabo de brisa

que me ataba a la vida dulcemente.

Aquello

que quizá hubiese sido

posible,

que sería posible todavía

hoy o mañana si no fuese

un sueño (2008a: 433).

El hablante orienta la mirada del lector desde el primer momento hacia el terreno de la indefinición. El referente carece de concreción y sobre él apenas puede apuntar que es una “presencia que no ocupa espacio”, una “sombra” o una “luz”, un “tenue cabo de brisa...” nada que palpar, solo presentir. El desplazamiento de la conciencia recrea una realidad puramente intuitiva que difumina la percepción del mundo real. Sin embargo, la falta de concreción que señala en el objeto de la esfera extralingüística no impide que se represente dotado de la fuerza necesaria para resistir a la acción de los elementos que aluden a la erosión del tiempo (“ni el viento arrebató, ni la lluvia disuelve,/ ni el sol marchita, ni la noche apaga”), y es precisamente esa fortaleza incomprensible la que descubre los temores del sujeto hacia los estímulos que despiertan la noción de su mortalidad, porque los recuerdos terminan por ubicarlo en un presente desde el que se intuye próximo el final. La

reflexión vertida en la última estrofa acentúa aún más la amargura que procede de considerar lo hipotético. La rememoración convive con la posibilidad de lo que pudo ser y no fue, dotando con ello a la existencia del hablante de una configuración de carácter espectral, perdido en esa maraña de puras intuiciones en las que el lector adivina el sentido atrapado en el deíctico inicial del primer verso, “aquello”.

La turbación se incrementa con la paradoja que plantea en el «Último sueño» (*ibid.*: 434) al proponer que la existencia se mantiene sobre una doble dimensión que ahora da forma a su realidad: la fragilidad del recuerdo y de la nostalgia en la que se pierde su memoria, y la vida que lo ancla a un presente ajeno a la ilusión. El poema parte de una aseveración que establece el carácter inmaterial del espacio habitado por el sujeto, cuya vaguedad no le priva sin embargo de estar acotado entre dos extremos bien sensibles a su percepción. La dilogía que encierra el término “sueño” permite extender su nebulosa sentimental sobre el concepto del recuerdo en una mirada retrospectiva que descubre el espejismo provocado por la nostalgia en la que siente estar perdido (“sueño/ hasta perder la memoria de mí mismo”). Por otra parte, el desconcierto extiende la desorientación hasta el momento presente, desde donde se atisba la última frontera tras la cual “ya no hay nada”. El sueño señala tanto a un pasado evocado a duras penas, como al instante que se pretende esquivar. La nostalgia sirve como vínculo entre las configuraciones que el sujeto tiene de la vida y de la muerte, que se funden en ese tramo final recreando el espacio en el que concibe la quimera de una evasión que se esfuma cuando desaparecen las ilusiones: “Cuando no sueño,/ ese mundo sin sueños/ es –a secas– la vida”.

«Fugacidad de lo vivo» (*ibid.*:435) muestra a través de una imagen lúgubre y sombría el panorama que intuye al otro lado del “sueño de la existencia”. La conceptual disposición de lo que supone la muerte presenta, no obstante, una extraordinaria riqueza connotativa. Los significados se van extendiendo a medida que cobra forma la secuencia del topo horadando su túnel entre los cadáveres enterrados. Entonces descubrimos la dilogía que encierra el título del poema, señalando por un lado la rapidez de los movimientos del animal, y por otro, la brevedad que se infiere en cualquier acto vital. A partir de ahí, los vocablos van componiendo el entramado en el que el concepto “muerte” neutraliza, hasta casi anularlo, al concepto “vida”. En efecto, el juego que plantea invita a establecer asociaciones contradictorias, como por ejemplo, que los muertos abran los ojos para una eternidad que no existe. El topo, sin embargo, único referente vivo del poema, ve delimitado su campo de

acción –y por lo tanto la posibilidad de corroborar su existencia– en un espacio en el que se insinúa el vacío de la muerte. De esta forma, los dos términos remiten a una solución definitiva desconcertante que vuelve a rescatar la idea de una subsistencia ilusoria. La muerte es la nada, pero la vida, en su brevedad, es apenas una intuición.

Bajo esa perspectiva, la degradación a la que somete al concepto del término de la vida elimina cualquier temor sobre lo que intuye en su próximo futuro. Si el poeta siente miedo es por la experiencia de los decesos que formaron parte de su pasado, y que le hicieron tomar conciencia de la aproximación de la propia *caída*: “Si me asusta/ la muerte,/ no es porque la presienta: es porque la recuerdo”, desvela en el siguiente poema (*ibid.*: 436). De nuevo un vaivén emocional descubre a un sujeto que teme a la nostalgia porque va asociada a una aceptación del devenir que produce inquietud. En la imprecisión temporal en la que se encuentra inmerso, la extinción se sustenta sobre la certeza del tiempo pretérito y no sobre la incertidumbre del futuro, planteamiento que prolonga en la siguiente composición, «Todavía la memoria alevosa» (*ibid.*: 437): “Aquel tiempo/ que dejamos por muerto volvió en sí,/ y me hirió mortalmente por la espalda”.

Los primeros compases de *Deixis en fantasma* reproducen la desazón y la inquietud del hablante desorientado y perdido en una vaga dimensión donde la única certeza es el vacío que espera al final del camino. En «Canción triste de amigo» (*ibid.*: 438), abandona la órbita del “yo” para compartir esa temible figuración (“dime lo que nos queda”). La respuesta la proporciona el mismo sujeto haciendo referencia de nuevo a la fragilidad de lo que ahora se siente como la vida, “un confuso montón de sueños negros”. El espacio en el que tiene cabida la existencia se comprime hasta quedar reducido a una vaga y pequeña intuición concebida en un ámbito imaginario estimulada por esos sueños que ahora producen fatiga:

Ya cabe en un pañuelo, igual que el llanto.  
 Pero cómo nos pesa,  
 amigo,  
 pero cómo nos pesa.

Más cuanto menos (*ibid.*).

Extraviado en el filo de su vida, González siente que su impresión capta sensaciones que proceden de otras conciencias y que se confunden con la suya. En el siguiente poema, la

evocación del pasado rescata un episodio en el que el hablante acomoda su melancólica reflexión a la que tiempo atrás pudo sentir en ese mismo umbral ante la muerte el poeta Antonio Machado; y así, entrevé al sevillano en sus últimos días fuera de España, y glosa uno de sus postreros versos encontrado entre sus enseres tras su muerte en el exilio: “esos días azules y ese sol de la infancia”. El hablante columbra en la imaginación del maestro la existencia de su propia realidad mítica, y se pregunta por el detonante de la nostalgia de Machado en aquellos momentos tan graves:

Qué habrán iluminado en tu hondo sentimiento,  
qué imágenes de patios olorosos a azahar,  
qué perfume a jazmín traerían a tu ensueño  
entre un rumor de fuentes  
esos días azules... (*ibid.*:439).

La respuesta parece hermanar las dos voces a través de los años, y descubre en los dos sujetos los mismos temores ante la proximidad del final:

No; allá en el fondo de la mar no sueñan  
los frutos de oro:  
solo estéril arena, piedras negras,  
anémonas amargas, sin aroma.

(*Mañana es nunca ya*, tal vez pensabas)

No obstante, esa evocación representa, a pesar de su inestabilidad, la única posesión real del hablante (“Y sin embargo,/ piadosa luz,/ y muerte más piadosa que la vida,/ que detuvo en los lienzos del recuerdo/ contigo hacia la sombra,/ tan lejanos y claros,/ tan imposibles ya,/ pero contigo, en ti al fin para siempre”), consciente por otra parte de que el recuerdo es un endeble bálsamo para contrarrestar la desorientación.

A medida que avanza el libro, los referentes son más confusos. Falla la deixis temporal, y el poeta, distanciado de sí mismo, yerra continuamente en un estéril intento de ubicarse. «Tal vez mejor así» lo descubre apostado en la tercera persona sugiriendo que quizá esa indefinición sea preferible a la certeza de un recuerdo que lo sitúe en una dimensión finita. La falta de concreción hace que el sujeto extienda la sensación de estar transitando por el territorio del sueño:



Recuerda aún los adverbios temporales:

*ahora, nunca, luego,*

*todavía, ya no...*

Y repite, obstinado, alguno de ellos:

*antes, después...*

Solamente un olvido le atormenta:

después, antes... ¿de qué? (*ibid.*:441).

El poeta recupera la propiedad connotativa de la doble tipografía para enfatizar el distanciamiento entre la perspectiva del hablante y la que inútilmente pretenden señalar los deícticos ante los que aquel se muestra confuso. Poco a poco va perdiendo la noción de realidades que en el pasado estuvieron bien contorneadas y que ahora siente como ajenas. «La belleza» rompe con la gravedad de las composiciones iniciales y recupera al hablante directo y mordaz que se resiste a desaparecer. Una imagen que plantea un enfoque escatológico sirve para atenuar cualquier pretensión superferolítica insinuada desde el título:

La belleza,

que tantos días

sorprendí incluso en las axilas más violentas,

¡cuántas veces se oculta hoy a mis ojos! (*ibid.*: 442).

Las contradicciones se extienden a una actitud que no oculta que pese a sentirse extraño ante la belleza, todavía está expuesto a sus efectos, como el dolor que produce un veneno mortal:

...Y ella está ahí, aguardando,

opalescente y ávida,

en sus nidos de siempre

para morder con insidiosa furia

—alacrán venenoso—

mi mano distraída

que ha de reconocer al fin, y tarde,

su presencia implacable y victoriosa (*ibid.*).

Por otro lado, la pausa insinuada en el verso central, prolongada hasta el primer verso de la última estrofa, abre la posibilidad de una extensión semántica que repentinamente dirige la atención del hablante en una dirección diferente al intuir que quien también aguarda invisible y ansiosa, dispuesta a inocular su veneno no es otra que la muerte acechante.

Todos los esfuerzos del sujeto se concentran en el objetivo de dilatar al máximo la existencia, avanzando lentamente de espaldas, como el río que representaba en “Teoelegía y moral”, y evitando a toda costa el presente, por lo que invita a procrastinar cualquier acción que lo aproxime. «Quédate quieto» emplea de nuevo la perspectiva de la segunda persona para desdoblarse en un *tú* confidente al que ofrecer, mediante la inversión de un conocido refrán, el bálsamo de la pereza como remedio contra la realidad perecedera: “Deja para mañana/ lo que podrías haber hecho hoy/ (y comenzaste ayer sin saber cómo)” (*ibid.*:443). El consejo se cierra mediante una paradoja que invita a considerar que las acciones que no se llevan a cabo no pueden borrarse, porque el devenir del que no se deja constancia no ha tenido lugar, y por tanto, es ajeno al efecto del tiempo: “Evita que mañana te deshaga/ todo lo que tú mismo/ pudiste no haber hecho ayer” (*ibid.*). Descubrimos así que la mirada de González sigue cohonestando mensajes codificados mediante el filtro de una ironía que atenúa su fiabilidad. El conjunto de la composición incita además al lector a considerar el lado cínico de lo que en principio parece un consejo moral.

### 7.3. AMPLIFICACIÓN DE LA PERPLEJIDAD EN LA AUTOPERCEPCIÓN

La sensación de extrañeza aumenta en las tres poesías siguientes, donde el distanciamiento proporciona una perspectiva desde la que se enfatiza la soledad. No es la primera vez que González se aleja de sí mismo para intentar obtener una visión más objetiva de una realidad en la que no se sintió cómodo. Los valores morales que regían el “áspero mundo” siempre estuvieron en conflicto con los que el poeta empleaba en la configuración de su utopía. La tensión se regulaba mediante el efecto que proporcionaba el tono irónico con el que se atenúan los posibles excesos sentimentales derivados del análisis. No sería acertado deducir de todo ello un planteamiento pesimista, sino más bien el propio de un hablante idealista que no esconde su decepción y su rebeldía ante los estragos que la Historia ha ido desplegando en torno a sus circunstancias. Bajo ese prisma, el poeta va desarrollando un sentido de rechazo y extrañeza que termina por alcanzar a su propia identidad. A lo largo de su trayectoria, González ha ido dejando pistas de ese sentimiento en casi todos sus poemarios. Ya en *Áspero mundo* podíamos encontrar indicios de ese desdoblamiento que

situaba al hablante frente al espejo para tomar conciencia de la inconsistencia de su ser. En el ya citado «Cumpleaños»<sup>56</sup>, hacía la siguiente reflexión:

Yo lo noto: cómo me voy volviendo  
menos cierto, confuso,  
disolviéndome en aire  
cotidiano, burdo  
jirón de mí, deshilachado  
y roto por los puños.

Yo comprendo: he vivido  
un año más, y eso es muy duro.  
¡Mover el corazón todos los días  
casi cien veces por minuto!

Para vivir un año es necesario  
morirse muchas veces mucho (*ibid.*:17).

Un cambio de perspectiva similar es el que, según indicamos en 2.2.1.<sup>57</sup>, aparecía en el poema «Yo mismo», de *Sin esperanza...* descubriendo a un sujeto en la encrucijada de su vida percibiendo su fragilidad, y cediendo a la fuerza que la caducidad imponía sobre la consideración carnal de la existencia, aunque en aquella ocasión, la sensación de derrota y obstinación conllevara asociada una circunstancialidad histórica concreta. Estaríamos por tanto, ante una nueva muestra de coherencia emocional frente a uno de sus ejes temáticos fundamentales cuyo desarrollo descubre una línea evolutiva que, sin estridencias, avanza por el terreno de la desorientación hacia el que se entrevé desde la conciencia del poeta como el último estadio de la vida. Podríamos señalar así la existencia de un sujeto poético cuyas constantes vitales fluctúan, sin poder esquivarlos, bajo los efectos del miedo y de la incertidumbre. Con «Autorretrato de los sesenta años» recupera un poema escrito con toda probabilidad siete años atrás para incidir en este aspecto:

Si yo tuviese veinte años menos de los que tengo ahora,  
sería aquel que en 1965 se decía:

---

<sup>56</sup> Vid. pág. 87 de este trabajo.

<sup>57</sup> Vid. pág. 80.

*si yo tuviese veinte años menos de los que tengo ahora,  
sería aquel que en 1945 se decía:*

*si yo tuviese veinte años más de los que tengo ahora... (ibid.:444).*

En una cíclica mirada retrospectiva, el hablante cobra distancia de sí mismo para intentar reconocerse, empeño que finalmente no consigue, porque en cada salto se prolonga el extrañamiento al sentirse transitorio en un mundo que no acaba de comprender y sobre el que ha ido levantando incertidumbres definitivas, porque el enfoque prospectivo que plantea en sus años de juventud descubre las mismas incógnitas. Al lector corresponde extraer la conclusión sobre el sentido de ese doble itinerario existencial que sea cual sea la dirección que se escoja, siempre desvela la vacilación del sujeto; pero además, el último verso permite, en función de esa difusa línea temporal, superponer a esa secuencia del pasado la reflexión presente del hablante que sabe que no puede prolongar mucho más hacia el futuro.

La crisis de identidad queda igualmente subrayada en «De otro modo», al proponer de nuevo al personaje “Ángel González” como instrumento para matizar la indefinición que advierte desde el ámbito de su filiación. El sujeto percibe su nombre como algo ajeno que parece remitir a un espacio impreciso, abstracto:

Cuando escribo mi nombre,  
Lo siento cada día más extraño.

¿Quién será ese?  
—me pregunto.  
Y no sé qué pensar.

Ángel.

Qué raro (*ibid.*:445)<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Laura Scarano pone de relieve la relación existente entre este poema con el homónimo de Federico García Lorca perteneciente al libro de 1927, *Canciones*, donde el poeta granadino empleaba el nombre del autor para ilustrar un proceso de extrañamiento similar al de González: “Entre los juncos y la baja tarde,/ ¡qué raro que me llame Federico!” (2003: 551-556).

Esta grave reflexión sobre su propio ser se cierra momentáneamente con una irónica composición que hace reaparecer al hablante burlón que relativiza la seriedad del asunto mediante el distanciamiento que facilita el tono humorístico. Una inversión conceptual le sirve para sugerir una paradoja bajo la cual la imagen de la vida se degrada a la vez que cobra entidad el objeto que tradicionalmente servía para reflejarla. El juego se fundamenta sobre la variación de un conocido planteamiento orteguiano:

EL ROSTRO ES EL ESPEJO DEL ESPEJO

El espejo se contempla en mi rostro con desinterés frío,  
seguro  
de que él es él y yo su circunstancia (*ibid.*: 446).

La naturaleza muerta del espejo adquiere un significado vital gracias a la concreción que alcanza con la personificación, mientras que el sujeto aparece apenas definido. La caricatura se desprende de la valoración que el lector se ve obligado a extraer del pensamiento del filósofo. Para Ortega y Gasset, la circunstancia incluía el mundo vital en el que el individuo se hallaba inmerso, sus relaciones con el entorno en todos los ámbitos en los que se vinculaba a través del cuerpo y de la mente. El mundo, por tanto, no era una realidad independiente, sino aquello que advertíamos y de lo que nos ocupábamos. De esa forma, el ser se concebía en su relación con la vida. Nuestra existencia solo sería posible gracias a la existencia de los demás. De forma irónica, González invierte los términos de esa conceptualización dejando constancia una vez más de sus dudas sobre la consistencia de su entidad como individuo.

#### 7.4. REAFIRMACIÓN DE LA MEMORIA Y CONFIGURACIONES INTERTEXTUALES DE FILIACIÓN ROMÁNTICA

Todo el análisis desplegado hasta ahora nos ha ido confirmando la idea de que los poemas de Ángel González mantienen, a pesar de los contrastes, una línea de congruencia que en cierto modo los condiciona. El lector que conoce la obra del poeta espera encontrar en cada libro esos cambios de perspectiva como un inequívoco rasgo de quien se presenta como un referente ético nada inclinado a proponer soluciones definitivas. En ese sentido, cabía esperar que *Deixis en fantasma*, tras la reflexión planteada principalmente para dar relieve a la desubicación e indefinición de un sujeto inmerso en una profunda crisis de identidad, incluyera también un giro que alumbrara otros conceptos que como contrapunto,

contribuyeran a mantener la tensión dialéctica tan característica de sus obras anteriores. Los cuatro poemas que cierran el libro se orientarían en esa dirección. En el primero, cuando el lector tiene ante sí la imagen del poeta confundido y aparentemente derrotado por todas sus dudas, el hablante se revuelve para contestar de manera contundente y con evidentes muestras de rabia una posible crítica que parece apuntar a su biografía. La réplica arranca con un tono despectivo dirigido hacia una destinataria anónima de la que solo podemos deducir que se trata de una mujer que no forma parte de su pasado. “¿*Qué sabes tú de lo que fue mi vida?*” es un poema reivindicativo de la experiencia personal, que a diferencia de los textos precedentes, descubre a un sujeto que alude con dignidad a un pasado en el que cristalizaron todos los sueños incumplidos que lo abocaron a la situación presente:

Ahora solo ves estos últimos años  
que son como la empuñadura de un cuchillo  
clavado hasta el final en mi costado.

Arráncalo de golpe y borbotón de sueños  
salpicará tu rostro.

Podría dejarte ciega. Ten cuidado (*ibid.*:447).

El símil del cuchillo enfatiza el sufrimiento y el dolor que causan los recuerdos, y reflejan la permanente actitud combativa de quien no cesó en su empeño de mejorar el mundo pese al empuje del abatimiento. El hablante esgrime su pasado en medio de la perplejidad en una clara señal del valor que, a pesar del curso de *su* historia (ahora con minúscula), concede a la aventura de estar vivo y a la intensidad – cegadora– con la que vivió cada sueño.

Al hilo de los estragos que origina en la conciencia la incertidumbre del devenir temporal discurre la siguiente composición en la que muerte, memoria y amor, tres motivos centrales del libro, confluyen nuevamente para ir dibujando la imagen final que el poeta propone para cerrar este complejo proceso de evaluación de la propia identidad. La reafirmación de su agnosticismo explícita en el título «No creo en la eternidad», se matiza a continuación con una confusa visión cíclica de la vida que genera nuevas dudas en su percepción: “Mas sé que el tiempo es cóncavo/ y reaparece por la espalda/ sobresaltándonos de pronto/ con sus inútiles charadas” (*ibid.*:448). La intensidad de los recuerdos es tan fuerte que las emociones rompen las barreras que impone la lógica, y la elasticidad que atribuye al tiempo le permite

establecer deixis atípicas: “¿Te amaré ayer?/ ¿Te amo hoy en día?/ ¿No te amé acaso, todavía, mañana? (*ibid.*). La última estrofa ofrece el único atisbo de esperanza por encima del relativismo. El guiño becqueriano del verso final contempla al sentimiento amoroso como la puerta que posiblemente deje abierta la deseada prolongación de la existencia: “Mas si algo ha de quedar de lo que fuimos/ es el amor que pasa”.

Por otra parte, si el tiempo es cóncavo, como señalaba en el primer verso del poema anterior, el hablante sugiere que es posible deslizarse la emoción hacia el pasado y recrear de nuevo, merced a la impronta patética que dejaron en su ánimo, momentos en los que fue consolidando su consciencia de finitud. Así, «Sol ya ausente» retoma el punto de vista de sus visiones crepusculares de “American landscapes”. La conexión romántica que apuntaba en «No creo en la eternidad» se prolonga ahora en la vertiente del procedimiento formal en una composición dividida en tres estrofas constreñidas por el efecto de fuertes paralelismos que recuerdan visiblemente a los empleados por el poeta sevillano en sus *Rimas*. González acompasa de este modo su remembranza con este tardío homenaje a otro de sus artistas admirados, en un poema donde, en contra de lo que es habitual en él, el sentimentalismo no se atenúa mediante el distanciamiento irónico, sino a través de la gravedad con la que plantea la evocación de ese último instante desvelado como la única posesión real del poeta, a quien ahora intuimos muy próximo a su personaje:

Todavía un instante, mientras todo se apaga,  
la piedra que recoge lo que el cielo desdeña,  
esa mancha de luz  
para cuando no quede,  
un poco de calor  
para cuando la noche...

Todavía un instante, mientras todo se pierde,  
la memoria que guarda la belleza de un rostro,  
esos ojos lejanos que derraman  
su claridad aquí, tan dulce y leve,  
este amor obstinado  
para cuando el olvido...

Pero el olvido nunca:

un instante final que se transforma en siempre,  
 la luz sobre la piedra,  
 la mirada  
 que dora tenuemente todavía  
 –después de haber mirado–  
 la penumbra de un sueño...(ibid.:449).

Ángel González cierra el libro extendiendo la sensación que el lector que ha llevado a cabo la descodificación secuenciada de los últimos poemas, ha recibido como una clara muestra de crisis de filiación. Desde el comienzo, el hablante ha dado muestras de sentirse perdido en una dimensión espacio-temporal donde los referentes eran confusos. Su imagen, incluso sus palabras se presentan distorsionadas y sometidas a una cierta evanescencia en la que se funden voces diferentes. Ahora, es de nuevo la de Machado la que se percibe confundida entre las palabras del sujeto, amplificando con ello el efecto de irrealidad que se ha conformado a lo largo de todo el poemario. «Ya nada ahora» recupera los versos de una conocida parábola de *Campos de Castilla* en la que Antonio Machado intentaba descubrir la actitud que como hombre debía adoptar frente al “último viaje”. Dicha actitud se traducían en una indiferencia motivada por el desengaño y la melancolía. “Y si la vida es corta –aconsejaba Machado– y no llega la mar a tu galera,/ aguarda sin partir y siempre espera,/ que el arte es largo y, además, no importa”. González superpone sobre los ecos que traen la voz del poeta andaluz la reflexión de su hablante que construye sobre las palabras de aquel su propio discurso. Las realidades de la parábola machadiana, *arte/vida*, se encadenan ahora en una antítesis que descubre las dos dimensiones sobre las que parece vagar el sujeto: “el arte” apuntaría al ámbito deseado de la utopía, mientras que “la vida”, a la realidad que provoca dolor por su carácter finito. La dilogía deducible en el vocablo “corta” deriva el carácter atributivo de la expresión (“la vida es corta”) esperable como segundo término del verso en contraste con “largo es el arte”, hacia el símil con el que se enfatiza la angustia del hablante. La sensación de confusión se amplifica mediante procedimientos que recuerdan a los juegos ya vistos en otros libros como *Muestra...* o *Prosemas o menos*. Hablantes que mezclan sus voces, recursos expresivos que confunden en una palabra categorías gramaticales y funciones sintácticas... Una estudiada puesta en escena que anticipa el degradado final en el que el hablante se pierde en una visión fantasmal que parece recrear en la memoria el recuerdo de uno de sus paraísos perdidos de la niñez: “exento, libre,/ como la niebla que al romper el día/ los hondos valles del invierno exhalan” (ibid.:450); la confusa



bruma entre la que reivindica la salvación del amor, única triaca eficaz para vencer la soledad y la angustia del ser humano. Voces del pasado llegan a través de esa espesura para confluir en la visión quevedesca del amor que se ofrece en el último verso, donde se plantea, como ya sucediera en «Inmortalidad de la nada», la probabilidad de sobrevivir al tiempo enfrentándose al vacío que se intuye tras la muerte: “creciente en un espacio sin fronteras,/ este amor ya sin mí te amará siempre”.

#### 7.5. EXTENSIÓN DE LA REALIDAD

A la vista de las notas precedentes podemos concluir que *Deixis en fantasma* es una obra que responde a un complejo y meditado proceso de elaboración. Es curioso que constituyendo una pieza esencial en la contemplación del diseño completo de la poética gonzaliana, sea, hasta el momento, uno de los poemarios menos examinados por la crítica especializada. Salvo una propuesta de lectura de Díaz de Castro<sup>59</sup>, solo de forma tangencial se han reseñado algunos de los diecisiete textos que lo integran, y en general, cuando se apunta a la poesía última de Ángel González, se centran casi todos los focos en el libro *Otoños y otras luces*.

En mi opinión, *Deixis en fantasma* contiene todas las claves fundamentales para aprehender el sentido que el poeta pretende atribuir en el tramo definitivo de su existencia a uno de los pilares temáticos de su trayectoria: el impacto del paso del tiempo. En efecto, hemos intuido a través de la perspectiva que adoptaban los hablantes, una voz desconcertada, que reelaborando métodos y procedimientos que arribaban de sus libros anteriores, descubren otra imitación melódica en el análisis de la experiencia. Las dificultades que encuentra en el señalamiento de los referentes ponen de manifiesto la profunda crisis de un sujeto que extiende su escepticismo hasta el terreno de la propia identidad, pero sin abandonar la dualidad que relativiza cualquier planteamiento definitivo o dogmático. Por ello, la mirada cínica cede en ocasiones ante las tenues pulsaciones de la postura más ilusionada para descubrir en la nostalgia el frágil soporte de la esperanza. Estaríamos con todo ello ante el umbral de un nuevo enfoque con el que González amplía su configuración de la realidad. Ya hemos indicado que este concepto apunta en la obra del asturiano tanto a la vida auténtica como a la utopía que levanta sobre las imperfecciones de aquella. Ahora, con un pie en el estribo de la vejez, el poeta completa su visión proponiendo que, dada la inconsistencia

---

<sup>59</sup> Tras su lectura en 1990 de *Prosemas o menos*, en 2002 publicó en *Litoral* su análisis hermenéutico de *Deixis en fantasma* (DÍAZ DE CASTRO, 2002).

atribuible al hecho de vivir, la realidad también incluye el ámbito de la intuición, y sobre él opera con el sutil empeño de encajar recuerdos y emociones, elementos que siguen remitiendo –con más intensidad si cabe– a las circunstancias.

Por otro lado, mantiene activos los recursos lingüísticos que potencian el significado, apuntando en este instante a referentes ubicados en una dimensión más abstracta. Dilogías, antítesis, inversiones semánticas de mensajes conocidos, pausas, paralelismos y encabalgamientos para delimitar o extender las relaciones entre la partes del poema... descubren la dificultad que el poeta encuentra en las palabras para atrapar los elementos de la realidad extralingüística que ahora parecen estar dotados de significados ambiguos y contradictorios.

Y por último, a la confusión verbal con la que se representaba al sujeto perdido en un espacio indefinido en la primera parte del poemario, se van incorporando poco a poco las voces de otros hablantes –Quevedo, Bécquer, Ortega, Machado– que reaparecen desde vagos rincones del pasado para mezclar sus palabras –e incluso sus planteamientos estéticos– con las de un sujeto cada vez más consciente de su amarga incertidumbre.



*Capítulo VIII*

## OTOÑOS Y OTRAS LUCES

## 8.1. CONCIENCIA DE LA UTILIDAD DE “LAS PALABRAS INÚTILES” Y REAFIRMACIÓN DE LA POÉTICA A TRAVÉS DE LA FACETA CRÍTICA

Casi nueve años separan los dos últimos poemarios publicados en vida por el poeta. Un largo paréntesis en el que, ya aligerado del peso de la tarea docente, no cesó de dar interesantes pruebas de su presencia en el panorama literario y cultural. Una actividad con la que buscaba de forma consciente un ilusorio asidero a una vida que se le escapaba sin remedio. La escritura lo mantenía aparentemente anclado al presente con la perspectiva de poder permanecer en la memoria una vez desaparecido. En estos términos se explicaba por esos años en un artículo de prensa:

Si a estas alturas de mi vida continúo escribiendo, es por una razón un tanto pueril que casi me avergüenza confesar. Me temo que [...] estoy cayendo en la tentación de creer que el poeta, bueno o malo, que mis versos configuran –ese personaje ilusorio que habla en los poemas– soy efectivamente yo, y que el acabamiento del poeta significaría mi propio acabamiento. Se trataría, en último extremo, de un deleznable caso de amor propio, de un afán de supervivencia planteado con un grave error de perspectiva, quizá justificable; pues algo o mucho de mí persiste en lo que escribo. [...] me resisto a confinar en el pasado ese residuo de mí mismo que sobrevive en mis poemas, a desprenderme de ese yo que es otro, pero que ahora, cuando los dos estamos acercándonos a un final inevitable, noto que me hace muchísima compañía (GONZÁLEZ, 1998a).

Con independencia del tono irónico que tiñe en parte la confesión, es posible rastrear en la misma el desasosiego que en los últimos años de la vida del poeta fue la constante que condicionaba todas sus reflexiones. La palabra, de la que tanto ha recelado en sus obras, resulta así paradójicamente la mejor aliada para atenuar el dolor que procede del intento de clarificación de la existencia, que, con ella como instrumento, pretende alcanzar. Las “palabras inútiles” que no conseguían atrapar con precisión una realidad en continuo proceso de mutación, ahora son el último recurso con el que puede sentirse anclado a la vida. Sin embargo, a pesar de la creciente inquietud que ya sentía como una sombra permanente sobre su destino, y de la que había dejado constancia en *Deixis en fantasma*, no se apartará en ningún momento del rumbo fijado por su firme compromiso ético. En su afianzamiento irán

dirigidos los últimos esfuerzos que el poeta haga para fijar, bien a través de sus propias obras, o a través de las de otros, planteamientos afines a esa actitud vital.

En esa línea apunta, por ejemplo, el prólogo que escribió en 1992 para presentar el libro *Historia de un nudo*, de su amigo y joven poeta, Alberto Vega, escritor y editor vinculado al grupo Luna de Abajo desde su formación, que obtuvo con ese título el II Premio de Poesía Feria Nacional del Libro y Ateneo Jovellanos de Gijón. En las páginas iniciales, González manifestaba:

[...] Es la suya una poesía de la cotidianidad y el desencanto, escrita en un lenguaje que, acaso también decepcionado de las grandes palabras épicas o líricas, se apoya en el decir común, apela a aquellas otras «palabras de familia gastadas tibiamente» —a veces, en su caso, «airadamente»— tan gratas a Jaime Gil de Biedma, más íntimas y propicias a la reflexión y a la confianza; palabras de familia hoy numerosas, fieles al signo de una época que viene de lejos, desde más lejos de lo que pudiera parecer. [...] Pero lo que en último extremo justifica a esa poesía no es el coherente y desolado mundo que desvela, sino —como ocurre siempre con la poesía— la forma en que se expresa, el imaginativo y personal uso que Alberto Vega hace de la materia común con la que trabaja: palabras de muchos, pero ante todo suyas, contenidas y justas, irónicas en su capacidad de insinuar más de lo que queda escrito, dichas en un tono peculiar que permite reconocer al poeta sin más datos que su sola voz; raro privilegio en nuestros días [...] (VEGA, 1992).

Su constante defensa de la conexión entre vida y poesía encontrará un nuevo reflejo en el prólogo que cuatro años más tarde escribió para presentar esta vez la primera antología que se publicó sobre la obra del granadino Álvaro Salvador, poeta y ensayista, además de profesor universitario, considerado como el principal “promotor” de la denominada corriente de la “poesía de la experiencia”. La antología *Suena una música* se iniciaba con un pequeño artículo de González titulado “La poesía de Álvaro Salvador” en donde podemos leer: “Álvaro Salvador entrega al poema algo más que la vida: la experiencia, el conocimiento específico de la vida. [...] Actividad imaginativa de la memoria que hace del inventario una invención equivalente a un descubrimiento, y lo que acaba descubriendo es el sentido moral de la experiencia” (SALVADOR, 1996).

Por otro lado, la mirada al pasado continúa presente en artículos como “Asturias, los poetas y Manuel Lombardero”, escrito para presentar el libro de su amigo de la adolescencia, y en el que vuelve a recordar aquellos años de la guerra en los que parecía no existir el porvenir. De nuevo, González insiste en la importancia que los libros tuvieron en el decurso de sus

vidas, con lo que de alguna manera estaría aludiendo al efecto vivificador de las palabras reseñado más arriba: “[...] para los tres niños que allí<sup>60</sup> coincidimos, tan lejos del impensable futuro que acabó echándose encima, el libro llegaría a ser el sustento y la justificación de una importante zona de nuestra vida. Claro que en nuestras respectivas biografías hay algo más que libros; pero si los borrasen de nuestra existencia, seríamos ahora unos señores que nada o muy poco tendrían en común con los tipos en los que finalmente nos convertimos” (GONZÁLEZ, 1996a).

No sería acertada una aproximación al autor en esos años finales de su vida considerando exclusivamente sus textos de naturaleza poética. La imagen del sujeto confundido y asustado ante lo que intuye como el filo de su existencia que hemos podido configurar en una obra como *Deixis en fantasma*, y que en gran medida se prolongará en *Otoños y otras luces*, no descubre todas las miradas que González aún mantiene en su *pathos*. En efecto, a través de sus comentarios, análisis, reseñas críticas o artículos de prensa se pueden rastrear las huellas de su “convencimiento” —pese a la pujanza del desaliento— sobre la vigencia del compromiso moral. En ese sentido, ya hemos señalado en el prefacio del trabajo<sup>61</sup> que en este periodo González recuperó la figura de Antonio Machado para articular su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua y poner sobre la mesa las disidencias que lo llevaron, según su punto de vista, a abandonar el simbolismo para iniciar su etapa comprometida, apuntando con ese planteamiento a su propia concepción de la poesía. Dos años después, seguirá dando muestras de su interés por esa faceta crítica del poeta sevillano en el prólogo a una edición de *Campos de Castilla* donde incidirá en los motivos que originaron el alejamiento de Machado del intimismo de su primera etapa, por su desacuerdo con “el exacerbado subjetivismo característico de esa tendencia, que implica el desconocimiento o la negación de la realidad y de la vida” (GONZÁLEZ, 2005: 94).

A ese mismo intervalo entre sus dos últimos poemarios publicados en vida corresponden nuevas consideraciones sobre campos ya explorados también por González, como la generación del 27 y la poesía de Gabriel Celaya. En el primer caso, retoma con el breve ensayo «La poesía de la Generación del 27» uno de sus ámbitos de estudio predilectos y al que probablemente más tiempo dedicó en su etapa como docente, proponiendo en su análisis una revisión de la nómina que la crítica tradicional establecía para identificar a los

<sup>60</sup> Se refiere a la librería Cervantes de Oviedo, lugar donde coincidieron trabajando los dos jóvenes amigos del poeta, Manuel Lombardero y Paco Ignacio Taibo I.

<sup>61</sup> *Vid.* p.41.

integrantes de dicha generación, aspecto que como recordaremos, también había planteado en su primera incursión de 1976<sup>62</sup>. Ahora recupera ese enfoque para llevar a cabo una reivindicación de los nombres injustamente omitidos por una inercia crítica sospechosamente tendenciosa: “[...] he llegado a pensar que esa visión reduccionista podía haber obedecido al deseo de dejar en segundo plano realidades incómodas de las que, durante años, fue difícil y poco conveniente tratar”<sup>63</sup> (GONZÁLEZ, 2005: 230).

González parece tener claro que el marbete “generación del 27” debe ampliar considerablemente su marco para romper el límite que lo circunscribía casi de forma exclusiva a la esfera poética:

Hablar de la generación del 27 para nombrar únicamente a algunos poetas, aunque se trate de poetas admirables, desdibuja el riquísimo entorno en el que se produjeron y reduce aquel singular momento a una especie de maravillosa algarabía lírica cuya presencia en el vacío que tal rótulo –así aplicado– crea, no se acaba de entender muy bien. La poesía del 27 crece y cobra pleno sentido cuando la ponemos en contacto con cuanto, desde fuera de los versos, le sirvió de estímulo [...] la música, el teatro, el cine, el arte popular, la pintura, incluso la política (*ibid.*).

Este primer punto del ensayo concluye con una nueva muestra de su compromiso con la defensa de los valores que de manera ignominiosa fueron borrados de la conciencia histórica con una inaceptable aquiescencia. Así, después de rescatar de un injusto olvido el papel que muchos intelectuales desempeñaron en la extensión del fenómeno cultural fuera de nuestras fronteras tras la guerra, concluye: “Una gran parte de su obra en el destierro ha sido recuperada [...] pero es mucho todavía lo que no ha regresado. ¿Obras menores? Para afirmar eso habría que verlo, y la España del presente no fomenta la curiosidad por ese tema doloroso que, como la guerra civil, es preferible no recordar, según parece” (*ibid.*).

La parte final del análisis cierra el ensayo descubriendo la herencia que el fenómeno generacional del 27 transmitió a las distintas propuestas estéticas posteriores, incluyendo a las corrientes con las que González se vio directa o indirectamente implicado.

El segundo ámbito sobre el que vuelve para puntualizar lo que años atrás había establecido es la obra de Gabriel Celaya, en la que ahora analiza sobre todo la causalidad recursiva del poeta de Hernani. González descubre la actitud relativista de Celaya, a quien define como un

---

<sup>62</sup> Vid. 4.4., pp. 150-153.

<sup>63</sup> Este ensayo se publicó por primera vez en Cuadernos Hispanoamericanos, 514-515, pp.39-51, 1993.

poeta esencialmente “dialógico”, para justificar el carácter intertextual de su obra. “Gabriel Celaya es [...] una perpetua interrogación –comienza el artículo– una constante respuesta a sí mismo y a los demás. Sus afirmaciones y negaciones no excluían la duda, y su peculiar manera de negar exigía enormes dosis de fe: Gabriel Celaya necesitaba creer para negar”<sup>64</sup> (GONZÁLEZ, 2005: 312). En los párrafos siguientes apunta al espíritu humanista de quien considera un referente directo, y en la descripción que propone sobre el escritor vasco se pueden establecer evidentes muestras de coincidencia con su particular manera de concebir el valor del procedimiento que propone el diálogo intertextual como herramienta de configuración poética.

Su discurso –*prosigue*– transcurre siempre en el más dilatado espacio de la cultura y de la Historia, un vasto territorio que comprende a la poesía, pero que alberga muchas otras cosas que reclaman la atención del poeta: filosofía, ciencia, política, arte [...]. Tal vez por el peso específico de todo lo que acoge su hospitalaria palabra poética, lo que presenta más interés en su obra y le confiere mayor originalidad es, antes que la «intertextualidad» propiamente dicha, lo que algunos críticos llaman «interdiscursividad»: la absorción y reelaboración no de series de palabras, sino de mitos, de arquetipos, de sistemas lingüísticos, de esquemas tanto formales como de pensamiento (*ibid.*).

En las páginas siguientes, González señala con ejemplos precisos sobre la poesía de Celaya la función de un procedimiento que conoce y que, según hemos visto a lo largo de toda su trayectoria, constituye otra de sus constantes creativas. En efecto, resulta inevitable pensar en su obra cuando se refiere en estos términos al uso por parte de Celaya de las citas intertextuales: “nunca pierden el carácter de cuerpos extraños dentro del tejido verbal tramado por el poeta, están allí sin llegar a confundirse ni a fundirse plenamente con sus propias palabras; son solo eso: citas, materia de prueba, referencias, motivo de réplica o de glosa, transcripciones entre comillas que conservan su autonomía” (*ibid.*:314).

La aportación crítica de González al análisis literario durante este largo intervalo de elaboración poética propiamente dicha, sin ser prolífica, sigue ofreciendo datos significativos que ayudan a completar el estudio de un diseño propio arraigado en profundos y constantes planteamientos estéticos. Referiremos uno más para cerrar esta cuestión sobre la conexión entre las faceta crítica y la creativa de Ángel González.

<sup>64</sup> González publicó este artículo con el título de «Intertextualidad e interdiscursividad en la poesía de Gabriel Celaya» en 1994 como parte del estudio *Gabriel Celaya: contexto, ética y estética*, ed. José Ángel Ascunce, San Sebastián, Universidad de Deusto, pp. 91-105.



En 1998 Luis García Montero publicó *Completamente viernes*, poemario de temática amorosa cuya aparición motivó una reseña a cargo de González, amigo y “maestro” del poeta granadino. La concepción que sobre el tema del amor Ángel González descubre en la obra de García Montero vuelve a recordar de forma sospechosa a la que él había planteado en sus composiciones originadas por ese estímulo. Comienza afirmando que en *Completamente viernes* el autor consigue evitar la mayoría de los tópicos asociados tradicionalmente al poema de amor, y cuando de manera inevitable tiene que recurrir a alguno de ellos (“el deseo como componente fundamental”, “el amor más poderoso que la muerte” o “la fuerza creadora del amor, que da a la amada el poder de fundar la realidad del mundo”) lo hace esquivando los esquemas y las retóricas esperables configurando “una imaginería y un lenguaje suyos, que responden fielmente a su peculiar manera de asumir la experiencia amorosa”<sup>65</sup> (GONZÁLEZ, 2005: 394-395). El comentario resulta interesante porque revela varios aspectos que remiten a planteamientos y técnicas que nos resultan familiares, como por ejemplo, cuando señala en algunos poemas de García Montero un enfoque del amor “que intensifica la conciencia de estar en el mundo y de pertenecer a él”, o cuando lo interpreta como “un acontecimiento sin duda fundamental que se produce entretanto disponemos del tiempo que la vida nos concede y entre todo lo que forma parte de la vida” (*ibid.*: 396-397). Más adelante, sobre el sujeto poético precisa: “Si el poeta es un fingidor, Luis García Montero ha conseguido urdir una historia fingida que se parece extraordinariamente a su propia historia” (*ibid.*: 398). Y podemos cerrar este apartado de parecidos razonables, destacando el comentario que el crítico plantea sobre el estilo y el léxico de García Montero, donde resuenan de nuevo los ecos de algunos aspectos propios:

Siguiendo una corriente implantada entre nosotros por Campoamor y prestigiada por Bécquer, Luis García Montero elabora sus poemas en un lenguaje natural, en apariencia directo, aunque diste mucho de serlo, que procede el habla nuestra de cada día [...]. El habla común es tan solo la sustancia que él modifica y manipula para lograr una forma de expresión inequívocamente poética. Y suya. [...]

Pero no todo procede de la lengua común en la escritura de *Completamente viernes*. Imágenes, versos o fragmentos de versos ajenos, tomados de toda la tradición lírica castellana, penetran en el discurso de Luis García Montero, marcándolo con la impronta de la poeticidad. Trasplantadas literalmente o reelaboradas a su modo, esas alusiones intertextuales pueden interpretarse como un acto de homenaje o como el reconocimiento de una afinidad (*ibid.*: 399-400).

<sup>65</sup> El artículo de Ángel González lleva por título «*Completamente viernes*: el amor entre tanto y entre todo», y apareció en la revista *Litoral*, nº 217-218, Málaga, 1998, pp.108-111.

Considerando todos estos aspectos, la línea de coherencia que en esta tesis venimos defendiendo en la poética de González se reafirma en este interés específico que, cuando actúa como crítico, mantiene en sus objetos de estudio. Tanto cuando escoge el pasado para llevar a cabo sus introspecciones analíticas sobre movimientos, amistades y autores que alimentaron su vocación (Manuel Lombardero, Machado, Celaya, la generación del 27), como cuando dirige su mirada hacia el presente, ante el que se extiende como un puente por el que arriban a las nuevas tendencias poéticas las voces de su generación (Alberto Vega, Álvaro Salvador, Luis García Montero), lo hace —¿de forma inconsciente?— confirmando en todos ellos no pocos aspectos que de un modo u otro suponen una reivindicación de sus propios planteamientos. Resulta significativo que González sea tan recurrente a la hora de seleccionar sus campos de investigación. Casi todos los terrenos explorados por él tiempo atrás se contemplan bajo una segunda perspectiva (a veces, como sucede con Machado, incluso más), que si bien por un lado sirve para iluminar algún aspecto no destacado en el primer análisis, o para ratificar con nuevos argumentos lo dicho entonces, por otro está contribuyendo a la extensión y consolidación de su idea sobre la naturaleza de la poesía. Son ámbitos en los que, casi siempre, el crítico se siente cómodo sobre la base de una cercanía. González no oculta su posicionamiento ante la materia que aborda, y cuando el referente le incomoda, como sucede por ejemplo cada vez que alude a la corriente *novísima*, el tono que emplea delata sin ambages su distanciamiento. En la ya mencionada entrevista que unos años después concedería a Xuan Bello para la revista *Clarín*, González valoraba sus aportaciones críticas en estos términos: “Como crítico, como casi todo en esta vida, fui un autodidacta. La verdad es que enseñar literatura en Nuevo México me obligó a escribir estos artículos. [...] Yo no soy un erudito ni he pretendido nunca serlo. Son interpretaciones personales, lecturas personales” (BELLO, 2008). Como hemos podido constatar con el análisis de *Deixis en fantasma*, y según veremos a continuación con la lectura de *Otoños y otras luces*, las composiciones de índole metapoética en estos últimos poemarios no son tan explícitas como las que descubría años atrás en libros como *Breves acotaciones...*, *Procedimientos narrativos*, *Muestra...* o *Prosemas o menos*; sin embargo, todos estos artículos arrojan a la luz de la valoración positiva que realiza de otras poéticas, continuas pistas con las que va reafirmando lo que el lector habitual de su poesía reconoce como factores comunes conceptuales y estilísticos.

## 8.2. ATENUACIÓN DE LA IRONÍA

Con *Deixis en fantasma* González había recuperado, según hemos explicado, el tono intimista de su primera poesía. El sujeto que se descubre en esos versos adopta una perspectiva más concreta para enfocar con mayor precisión la crisis personal en la que se encuentra inmerso el poeta. ¿Ello significaba que por entonces González estaría considerando un cambio de procedimientos que le permitieran atenuar el carácter dialógico para enfatizar el tono reflexivo?; ¿el aparente alejamiento de la ironía como regulador emocional respondía a una nueva forma de clarificar una realidad cada vez más confusa? Si nos atenemos a sus palabras, puede que de forma inconsciente, en la mente del escritor se estuviera librando una lucha interna de la que él no tuvo certeza hasta después de la publicación del que fue su último libro en vida. En una encuesta tras la reciente aparición de *Otoños y otras luces* en mayo de 2001, el poeta explicaba en estos términos los motivos de su larga demora: “Podría parecer que se debe a que tengo pocos poemas, pero, al contrario, tengo bastantes más de los que aparecen en *Otoños y otras luces*. Lo que me costaba era organizarlos, que el conjunto tuviera cierta coherencia. Ha pasado bastante tiempo de mi libro anterior, y en ese tiempo se suceden los impulsos, las obsesiones, y al recopilar el material se encuentra uno con cosas muy dispares, difíciles de casar” (LÓPEZ-VEGA, 2001). En la misma entrevista, López-Vega hace notar la inclinación a la elegía y la merma de los recursos humorísticos tan característicos de su obra, y el poeta responde: “En realidad, no hay tal cambio; ocurre que los poemas humorísticos (algunos más cercanos al chiste que al poema) se han quedado fuera de este volumen. Pero los he escrito, y probablemente den origen a otro libro” (*ibid.*). Un mes más tarde, se expresaba con el mismo criterio, esta vez para la revista *Babab*: “Creo que [*Otoños y otras luces*] es nostálgico y elegíaco, son poemas que escribí a lo largo de nueve años, aunque tengo otros poemas más irónicos que también caracterizan parte de mi escritura, pero a la hora de pensar en un libro con todos los poemas, el libro no me salía de ninguna manera, no se llevaban los poemas y no compaginaban. Por eso elegí una serie de ellos que sí tienen cierta coherencia por la nostalgia, la elegía, el paso del tiempo, la vejez” (G. TEJEDA, 2001). Sin embargo, cuatro años después, con motivo de su 80.º cumpleaños, y coincidiendo con la aparición del volumen compilatorio de sus principales artículos de crítica literaria, *La poesía y sus circunstancias*, se referirá a sus últimas impresiones como poeta con unas palabras que descubren una actitud próxima a la que reflejaban los hablantes de sus dos poemarios anteriores: “lo último que he escrito no lo veo. Son poemas escritos en momentos duros. No

sé si son demasiado un vómito personal de mis problemas; no sé si son poemas o simplemente ejercicios de autopsiquiatría. [...] Esa niebla irónica es muy importante, pero en mis últimos poemas no la encuentro. Todos tenemos momentos difíciles, duros, [...]. Son poemas que mantengo inéditos, salvo algunos en revistas, poemas muy breves, de uno, dos o tres versos. [...] Siempre armo mis libros con tonos y temas distintos. Me preocupa mucho la veladura irónica, la distancia. De momento tengo unos cuantos desahogos sentimentales, con una gran virtud terapéutica y espero que el tiempo pase para convertirlos, si es posible, en poesía” (BELLO, 2008). Parece probable que ese impulso inicial consciente que buscaba conseguir la coherencia tonal de *Otoños y otras luces*, poco a poco se fue afianzando en la conciencia del escritor hasta el punto de contrarrestar de forma instintiva los efectos de uno de sus reguladores emocionales más poderosos, la ironía, que según acabamos de ver, se resistía a abandonar de manera definitiva.

Aunque, como apuntaba en las encuestas anteriores, *Otoños y otras luces* apareció tras un largo paréntesis, la poesía de Ángel González estuvo en ese tiempo muy presente en el circuito poético del momento, tal como reflejan las ocho antologías de su obra que entre 1992 y 2001 se publicaron en España, México y Cuba, en algunas de las cuales fue ofreciendo anticipos del que sería su siguiente poemario, como por ejemplo, *Luz, o fuego, o vida*, prologado por Víctor García de la Concha; *101 + 19 = 120 poemas*, presentado por Luis García Montero, o *Lecciones de cosas y otros poemas*, donde el propio González reproduce de nuevo literalmente su conocido prólogo de la antología que él mismo preparó en 1980, y que reafirma su poética en una pequeña nota de presentación:

Al hacer la selección, no pretendí únicamente recoger los que consideraba mis mejores poemas, sino también aquellos que ejemplificaban mejor las diferentes tendencias, tonos, motivos y obsesiones temáticas que habían definido mi escritura. Si en la primera pretensión me dejé llevar exclusivamente por mis preferencias personales, en la segunda traté de atenerme a criterios objetivos con fidelidad a lo que había sido, sin intentar ocultar ni desnaturalizar ninguna de las estéticas que había cultivado a lo largo de veinticinco años, aunque los modos y las modas del momento —justo al fin de la década de los setenta— tendían a invalidar buena parte de lo que yo había escrito. Por esa razón, porque no me dejé influir por modos que acabaron pasando de moda, sigo considerando válida esa antología, a pesar del tiempo transcurrido desde que la di a la imprenta, y puedo reeditarla como en principio la elaboré. Las únicas novedades que presenta esta edición son por añadidura, y no la alteran en lo sustancial (GONZÁLEZ, 1997).

La nota del autor evidencia que su hoja de ruta se ha mantenido a lo largo del tiempo inmune a las modas estéticas y tendencias pasajeras. Con esa actitud de coherencia plantea la publicación de *Otoños y otras luces*, teniendo claro cuál es el tono que quiere imponer al libro, y descartando todo el material que se apartara del enfoque elegíaco que vendría a continuar en cierto modo el iniciado tiempo atrás con *Deixis en fantasma*. De esta forma, podemos afirmar que en estos dos libros, el rasgo del humor irónico tan característico en su obra, queda limitado en la esfera del poeta, donde aguarda hasta encontrar un contexto más apropiado, abandonando mientras, “casi” por completo, la perspectiva de sus hablantes.

Según parece, ese proceso de depuración motivó la demora de su publicación, pues el número de composiciones que encajaban en esa configuración tonal le pareció insuficiente para armar un libro hasta que no surgió la solicitud con la que se rendiría homenaje a Claudio Rodríguez: “es un poema escrito por encargo [...] gracias al cual me he decidido a publicar por fin el libro, ya que al añadir ese poema largo, esta serie ‘elegíaca’ tenía ya suficiente consistencia” (LÓPEZ-VEGA, 2001).

### 8.3. CUATRO CONFIGURACIONES PARA LA ELEGÍA

Ya señalamos en 5.1. que en *Muestra...* se apreciaba una voluntad manifiesta de atenuar mediante el procedimiento el tono patético que se derivaba del sentimiento elegíaco, algo recurrente en los planteamientos de un poeta definitivamente instalado en una madurez desde la que se empezaba a vislumbrar la etapa de decadencia física que en gran medida condicionaba la expresión de las actitudes sentimentales; pero con todo, esa certeza no mermaba sus expectativas de seguir teniendo en cuenta todos los reversos de una existencia que pretendía contemplar desde todos los ángulos posibles. Sin embargo, la vejez traerá consigo otras consideraciones, asociadas lógicamente a la proximidad de la muerte, que moverán al poeta a reenfocar el análisis de la realidad bajo perspectivas que dejan al descubierto la mirada melancólica con la que, según explicamos con *Deixis en fantasma*, González había recuperado el tono íntimo de su primera poesía. En efecto, los temas que articulan el libro giran en torno a la nostalgia, la elegía, el paso del tiempo, el amor a la vida, la senectud... ámbitos circunscritos fundamentalmente a la esfera del *yo*, desde la que se produce la reflexión, aunque ello no supondrá que se eliminen los estímulos que inciden en la conciencia desde otras perspectivas, tal como indica Bénédicte Mathios en su reciente lectura del libro *Otoños y otras luces* (2014: 176-177). Quizá lo más interesante sea constatar el grado de relación que el poeta mantiene con una preocupación que ha estado

visible a lo largo de toda su obra, y cómo esta se ha ido modificando al compás de la experiencia vital, porque ciertamente, los temas que acabo de reseñar han sido parte esencial de su espacio creativo; sin embargo, parece lógico pensar que la reflexión existencial apuntaba en los libros anteriores al temor derivado de la conciencia de la caducidad, es decir, de la angustia que producía la certeza de un final intuido y esperado como la única expectativa de futuro; mientras que en los últimos poemarios, esa intuición era ya una realidad alcanzada desde la que el hablante solo podía valorar el pasado.

En *Otoños y otras luces*, González prolonga la línea tonal de *Deixis en fantasma* manteniendo al sujeto poético en una desubicación existencial que provoca un análisis de la realidad lleno de matices [*luces*]. El libro ofrece desde el título un amplio inventario de sensaciones asociadas a su estado vital, dejando al descubierto el carácter sinestésico de una obra que emplea la compleja riqueza sensitiva como herramienta para configurar una realidad cada vez más confusa. El sentido plural explícito en el epígrafe del poemario anticipa que el referente no es unívoco, y por lo tanto, el término será contemplado desde distintas consideraciones, pero además, se insinúa una imposible concreción en la expresión “otoño” al coordinarla con el sintagma “otras luces”, que fuerza en el lector la configuración conceptual del ámbito por el que van a discurrir los poemas.

Con ese planteamiento, el poeta levanta una estructura encaminada a organizar un campo de difícil acotación, y propone una división cuatripartita para secuenciar la reflexión. Por el tiempo transcurrido hasta su publicación, y por su contenido, tal vez sea este uno de los libros más meditados por parte del autor. Resulta interesante descubrir cómo el nivel de autoexigencia que González se imponía antes de dar a conocer un nuevo libro fue aumentando con los últimos títulos. Parece que ese sentido del pudor, al que ya hemos aludido en este trabajo, y por supuesto, su sentido de la coherencia, fueron condicionando cada vez más la presentación de sus obras. Más arriba rescataba el testimonio del autor reconociendo que no se decidió a dar por concluido el libro *Otoños y otras luces* hasta haber terminado su homenaje a Claudio Rodríguez, tras lo cual consideró tener material suficiente para organizar un nuevo título. En la entrevista informaba sobre el largo proceso de selección al que sometió a sus poesías, muchas de las cuales quedaron fuera por no ajustarse al tono que deseaba imprimir al conjunto general. Después de esa valoración, González presenta, tras un dilatado proceso de elaboración de nueve años, un libro formado por treinta y un poemas unidos por el hilo conductor de un hablante que al llegar a la vejez descubre los

diversos matices de su mirada elegíaca de la existencia. En ese sentido, tampoco pareció precipitada la publicación en 1965, tras tres años de silencio, del poemario amoroso *Palabra sobre palabra*; sin embargo, en aquella ocasión, las cinco composiciones del libro le resultaron suficientes para presentar un nuevo título.

Las cuatro secciones de *Otoños y otras luces* descubren al hablante en plena conciencia de su “estar” en un mundo que se le escapa mientras intenta recuperar las huellas que lo han conducido a ese punto límite desde el que se aferra a la existencia con recursos cada vez más débiles. En el borde de su historia, el poeta despeja los conatos de rechazo a la vida insinuados en sus libros anteriores, a la par que se intensifica el desarrollo de una configuración melancólica del devenir sobre el que ahora enfatizará la belleza de esa vida enfocada desde la perspectiva del lamento, empleando el símbolo de *la luz* como vínculo entre las evidencias que ofrece la certeza de estar vivo y las incertidumbres que provoca la cercanía de la muerte. En conjunto, el libro acentúa el sentimiento de pérdida definitiva de todo lo que no pudo conseguir por culpa del discurrir adverso de una Historia que le arrebató el paraíso del *acariciado mundo* y le obligó a levantar una improbable utopía de la que ahora, quizá con más empeño que nunca, no está dispuesto a desprenderse.

### 8.3.1. OTOÑOS Y PÉRDIDAS

En 2.2.2. y 2.2.3. hacíamos referencia a los procedimientos que Ángel González utilizaba para enmarcar las emociones en ámbitos espacio-temporales que ampliaban de esa forma su valor connotativo al insinuar una vez integrados en su código poético, significados precisos. Allí planteamos un análisis del concepto estacional del “otoño” asociándolo en sus primeros libros a la edad avanzada, y adelantando que en sus últimos poemarios, el término descubría de forma serena la confusión que generaban los recuerdos en la conciencia de un hablante cada vez más extrañado de sí mismo.

En esa dirección apunta el primer poema del libro, «El otoño se acerca» (GONZÁLEZ, 2002a: 11), entendido como una autorrepresentación elegíaca motivada por la sensación de transitoriedad y la intuición del final de la vida:

El otoño se acerca con muy poco ruido:  
apagadas cigarras, unos grillos apenas,  
defienden el reducto  
de un verano obstinado en perpetuarse,

cuya suntuosa cola aún brilla hacia el oeste.  
 Se diría que aquí no pasa nada,  
 pero un silencio súbito ilumina el prodigio:  
 ha pasado  
 un ángel  
 que se llamaba luz, o fuego, o vida.  
 Y lo perdimos para siempre.

El hablante no esconde los símbolos tradicionales que representan la llegada del otoño, pero amplía el campo introduciéndose como uno de ellos, empleando su propia vida como un síntoma más de ese proceso. Bajo esa nueva configuración conceptual, el lector reconoce la aportación del sujeto en el empleo de recursos verbales que señalan directamente a su código lingüístico, como los formulismos coloquiales que cobran carta de naturaleza artística al integrarse en los versos (“ha pasado/ un ángel”).

Como sucedía con el poema «Deixis en fantasma», que según vimos, al figurar al frente del libro podía interpretarse como un anticipo del tono reflexivo y de la idea principal sobre la que orbitarían el resto de las composiciones, con «El otoño se acerca» ocurre algo parecido al descubrir desde el inicio la idea de aceptación de una derrota que, pese a todos los esfuerzos por intentar demorarla, parece instalada definitivamente en la conciencia. La alusión nominal implícita en el coloquialismo ya mencionado, subraya la identificación del sujeto que apenas puede mantener la máscara sobre el rostro del autor.

Observamos en los poemas de esta primera sección algo que ya valoramos en 2.2.3. cuando analizamos las variaciones de los marcos espaciales que González diseñaba para contornear las experiencias, y es la presencia destacada de una naturaleza con la que el hablante intenta fundirse en su desesperada lucha contra el tiempo. González intuye que la fuerza del entorno permanecerá intacta cuando él haya desaparecido y desea contagiarse de esa inmortalidad mientras sea posible para seguir disfrutando de los momentos de engañosa plenitud, porque conoce de sobra su destino: “lo perdimos para siempre”.

El segundo poema de *Otoños y otras luces*, «Entonces»<sup>66</sup> (*ibid.*: 13) mantiene la perspectiva del hablante desorientado ya anticipada en el libro anterior, que confundido en su trayectoria vital se reencuentra con el pasado haciendo aflorar de nuevo con imágenes sutiles el tono de

---

<sup>66</sup> Vid. p. 89 de este trabajo.



compromiso social y político. La poesía lleva el mismo título que uno de los textos elegíacos de *Muestra...* en el que, según vimos, el sujeto evocaba una serie de impresiones perdidas en la memoria. Ahora, el recuerdo sirve para enfatizar la desubicación del hablante que, atenazado por la amenaza de lo que conlleva la aceptación del presente, tiene verdaderos problemas para secuenciar las vivencias. Este efecto se acentúa desde el epígrafe con las posibilidades de indeterminación que ofrece el adverbio, aunque parece claro que la perspectiva empleada es una vez más la del recuerdo.

Los tres primeros versos que apuntan hacia la biografía plantean la confusión por la que el hablante encuentra dificultades a la hora de contextualizar la experiencia. Los acontecimientos supusieron una conmoción de tal magnitud, que en la memoria del hablante se confunden las sensaciones. El efecto sinestésico del poema opera en la conciencia del lector un efecto similar de dinamismo desordenado. A la superposición de las estaciones que se configuran con sus efectos contrarios (“era otoño en primavera,/ o tal vez al revés”), le sigue una secuencia de fenómenos naturales que oscurecen la imagen (“Azuzadas de pronto por el viento,/ corrían veloces las sombras de las nubes/ por las praderas soleadas./ Inesperadas ráfagas de lluvia/ lavaban los colores de la tarde”). El poema queda enmarcado entre dos estaciones que aluden a los dos extremos de la realidad contemplada por Ángel González. La primavera, prestigiada por el deseo como el mundo ideal, el paraíso perdido de la niñez que apenas ya se alcanza a imaginar con precisión, y el invierno, igualmente confuso en el recuerdo, y que daría paso a la historia sufrida por el sujeto de forma constante, porque la sensación que ha arrastrado hasta el final produce “desnudez” y “frialidad”.

Un concepto diferente de “pérdida” asociado al símbolo otoñal es el que se desprende del poema «Casi invierno», breve composición de aires inequívocamente machadianos en la que recupera la capacidad del paisaje para conmover el ánimo. Las huellas del poeta sevillano se perciben en unos versos donde la naturaleza condiciona el tono melancólico de la confesión motivada por la decepción de la experiencia amorosa. En la primera estrofa, la descripción juega con las asociaciones sinestésicas y con figuras sonoras como la aliteración para alcanzar un grado de concreción que facilita la influencia del paisaje en el sujeto: “Verdes vuelos, velados/ por el leve amarillo/ de la melancolía,/ grandes hojas de luz,/ días caídos/ de un otoño abatido por el viento” (*ibid.*: 15). De esta forma, la materialidad alcanzada por todas las imágenes abstractas propicia que el ánimo también se concrete por el influjo de

esos estímulos (“¿Y me preguntas hoy por qué estoy triste?/ De los álamos vengo”). El poema, articulado en un primer momento en torno a la modalidad reflexiva de la descripción vinculada a la esfera del *yo*, para pasar en los versos finales de forma repentina al diálogo (en el que inserta parte de la letra de una conocida canción popular del siglo XVI)<sup>67</sup>, mantiene así el mismo planteamiento dual de perspectiva que el que se apreciaba en el ya comentado «El otoño se acerca», aunque los versos finales allí descubrían la presencia de un *nosotros* quizá menos próximo e íntimo que el *tú* seleccionado en «Casi invierno» para compartir la decepción sentimental.

#### 8.3.1.1. DIALÉCTICA DE LOS SENTIDOS

La imagen final del sujeto abatido en el poema anterior enlaza con la que González había ido construyendo en torno a su personaje en *Deixis en fantasma*, desorientado y confundido en una atmósfera de realidad que confirmaba todos sus temores. Consciente de un desenlace cada vez más próximo, y afanado en querer retardarlo, la angustia crece en su interior alterando su capacidad sensitiva. Llegamos así a un nuevo escenario dialéctico en la configuración poética de Ángel González donde vendría a plantearse una nueva tensión que contemplaría, por un lado la riqueza sensorial que proporcionan las imágenes que representan el mundo, y por otro la incapacidad del hablante para captarla. Ya hemos aludido en los poemas iniciales de *Otoños y otras luces* al valor sinestésico de algunos conceptos que potencian así sus matices semánticos mientras descubren a un sujeto cada vez más perdido, proceso que resulta casi definitivo en «Ciego», donde el hablante, cada vez más identificado con el poeta, descubre esa pérdida de las facultades sensoriales que dificultan la percepción, no física, sino moral de su existencia:

¿Ciego a qué?

No a la luz:

a la vida.

¿Sordo a qué?

No al sonido:

a la música.

Abre los ojos,

---

<sup>67</sup> «De los álamos vengo, madre/ de ver cómo los menean el aire».

oye:  
nada ve,  
nada escucha.

Como si al mundo entero  
una nevada súbita  
lo hubiese recubierto  
de silencio y blancura (*ibid.*: 17).

La composición, que en el tono y en la forma –con estructuras paralelísticas dispuestas en torno a versos esticomílicos, cuyo ritmo se agiliza mediante continuas elipsis– emana evidentes resonancias quevedescas y becquerianas<sup>68</sup>, refleja ese proceso de interacción entre el sujeto y la realidad cuyo resultado final, el poema<sup>69</sup>, traduce la sensación que resulta de la confrontación de los dos referentes, el hombre y el mundo.

Las dos primeras estrofas, concebidas con idénticos esquemas sintácticos, hacen discurrir un falso diálogo que finalmente concentra la reflexión en un punto de vista singular. La tercera estrofa, cuyo verso inicial podría erróneamente dirigir la mirada del lector hacia un *tú* observado por todos, en realidad apunta al único hablante que se esconde tras la cavilación. El símil con el que se cierra el poema concreta la imagen de esa pérdida en la capacidad sensorial del hablante que destaca en esta ocasión uno de los extremos entre los que oscila su conciencia.

El crepúsculo y la música acompañan al otoño dentro del paradigma semántico de la privación en «Este cielo» (*ibid.*:19), recuperando las viejas pulsaciones de los atardeceres contemplados en *Prosemas o menos*, y de composiciones anteriores donde el elemento musical dinamizaba estados de ánimo muy concretos:

El brillo del crepúsculo,  
llamarada del día  
que proclama que el día ha terminado  
cuando aún es de día.

El acorde final que,

<sup>68</sup> En los versos de González resuenan los ecos del “¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?” de Quevedo, como trasfondo; o de la conocida rima “¿De dónde vengo...? [...] ¿Adónde voy?” como esquema de desarrollo.

<sup>69</sup> *Vid.* 5.1., p. 161.

resonante,  
dice el fin de la música  
mientras la música se oye todavía.

Este cielo de otoño,  
su imagen remansada en mis pupilas,  
piadosa moratoria que la tarde concede  
a la débil penumbra que aún me habita.

Las tres estrofas reproducen el mismo concepto de una emoción que queda suspendida antes de la pérdida definitiva. Son los indicios que el hablante interpreta como signos de un final anticipado, y donde descubre que el otoño es el último refugio donde intentar eludir el palpable y fatal invierno. De este modo, comprobamos una vez más cómo González intenta relativizar la negatividad de un significante al que hasta el momento venía configurando desde la oscuridad y con matices dramáticos, dotándolo, al menos en esta ocasión, de un aspecto positivo al insinuar que el otoño conduce al final pero no es el final definitivo. Con todo, la expresión descubre que el consuelo es mínimo, pues acude a un leve barniz irónico para que la amargura no pase a un segundo plano, introduciendo en el penúltimo verso una imagen que relativiza el tono melancólico desprendido de un vocablo como “piadosa” mediante el contraste que produce al asociar el adjetivo con un término que procede de un ámbito de naturaleza tan poco afín a la poesía como es el jurídico (“moratoria”).

Los dos últimos poemas de la sección mantienen al hablante perdido en la doble dimensión del débil recuerdo que irrumpe en su no menos confuso presente. El primero, «Estampa de invierno» (*ibid.*: 21) describe, ajustándose al título, una fría imagen cuyo contexto genera una cierta inquietud planteada sobre el sustantivo “yacija”. Si bien la presencia de elementos como las “mantas” y la “ventana” dan forma a lo que parece el aposento normal del hablante, hay otros indicios, que considerando el posterior análisis que el sujeto lleva a cabo de su conciencia, apuntarían a una situación de marcada gravedad en la que “yacija” estaría dirigiendo nuestra mirada hacia su significado fúnebre. Parece evidente que el poeta quiere plantear esa asociación al prolongar la secuencia fónica de la palabra en el cercano verbo “yazgo”, con el que configura una imagen que podría interpretarse como terminal:

Mientras yo en mi yacija como es debido yazgo  
arropado en las mantas y las evocaciones  
de días más luminosos y clementes,

por no sé qué resquicio de mi ventana entra [...]

La duda se incrementa con el coloquialismo con el que alude a su postura, ¿cómo yace alguien que yace “como es debido”? La escena sugiere una forzada inmovilidad, quizá motivada por la merma en las fuerzas del hablante incapaz de evitar la agresión que procede de unos recuerdos que lo atormentan en esos instantes finales. El delirio se matiza con metáforas audaces para aludir al dolor que produce la remembranza, mediante asociaciones imposibles que la mente rescata probablemente de las influencias vanguardistas de tiempos pasados, cuyos ecos resuenan ahora en nuevos juegos verbales que imprimen el carácter violento de la secuencia:

[...] un cuchillo de frío,  
un gris galgo de frío  
que se afana en mis huesos con furia roedora.

La evocación desarrollada en la segunda estrofa arroja pistas que muy bien podrían remitir a las circunstancias del poeta, cuando en los años de la guerra el paisaje cotidiano se dibujaba con tonos grises, calles desiertas y embarradas, y el temor a la muerte se compartía concentrado en oscuros refugios:

No es de ahora, ese frío.  
Viene desde muy lejos:  
de otras calles vacías y lluviosas,  
de remotas estancias en penumbra  
pobladas sólo por suspiros,  
de sótanos sombríos  
en cuyos muros reverbera el miedo.

La tercera estrofa devuelve al sujeto a la realidad inmediata con un sorprendente efecto casi cinematográfico, donde la onomatopeya del disparo superpone de forma súbita las dos vertientes del pensamiento:

(En un lugar distante,  
trizó una bala  
el luminoso espejo de aquel sueño,  
y alguien gritaba aquí, a tu lado.  
Amanecía.)

Los últimos versos del poema suponen la toma de conciencia –¿momentánea?– por parte del hablante, que parece recuperar el control de su reflexión aunque sea para corroborar con cierta ironía su desorientación:

No.  
No está desajustada la ventana;  
la que está desquiciada es mi memoria.

La segunda composición que concluye este apartado, «Aquí o allí» (*ibid.*: 23) mantiene inequívocas conexiones con el trasfondo planteado en *Deixis en fantasma*. Una nueva muestra de la incertidumbre generada ante la constatación de la merma sensitiva que recupera el enfoque metafísico, descubriendo a un sujeto que indaga en la conciencia, considerada ahora como motor de la experiencia:

Quién es el que está aquí, y dónde:  
¿dentro o fuera?

¿Soy yo el que siente y el que da sentido  
al mundo?  
¿O es el secreto corazón del mundo  
–remoto, inaccesible–  
el que me da sentido a mí?

Qué lejos siempre entonces ya de todo,  
incluso de mí mismo;  
qué solo y qué perdido yo,  
aquí o allí.

La capacidad para asimilar la realidad del mundo depende por lo tanto de la percepción sensorial; pero esa certeza no está clara para un hablante que se interroga sobre el papel que ahora juegan sus sentidos en su ubicación sobre la vida, aumentando así la sensación de extrañamiento de sí mismo (GARCÍA DE LA CONCHA, 1996: 55). Como expone Mathios, “se queda sin saber si su aprehensión del mundo depende de él, o si existe fuera del yo «el secreto corazón del mundo» para darle sentido a la existencia del yo; y concluye con un nuevo sentimiento de «pérdida» fundamental, expresada espacialmente por los dos

adverbios que configuran el título, reflejando la proximidad y el alejamiento implicados por las interrogaciones que dimanen del poema” (2014: 182).

### 8.3.2. LA LUZ A TI DEBIDA

Aunque, según hemos visto, en la primera parte el tema amoroso ha quedado sutilmente aludido con «Casi invierno», la segunda sección de *Otoños y otras luces* incluye exclusivamente nuevas variaciones sobre un asunto que el poeta considera necesario iluminar con luz propia. El nombre de la sección modifica el conocido título de Pedro Salinas<sup>70</sup> proponiendo una reinterpretación del papel que la amada juega en el proceso creativo. Si en la consideración de Salinas, era la palabra (*la voz*) lo que emanaba de la presencia del ser querido, para González no es materia sonora, sino luminosa la que produce la amada, haciendo posible con ello su propia percepción del mundo; una luz que difiere, como podremos comprobar en las dos últimas secciones, de la que irradia la propia naturaleza. Así, la luz que ilumina al hablante adquiere un valor simbólico con el que se podrían traducir sus fluctuaciones anímicas, insinuando con ello un nuevo enfoque de su falta de concreción como *ser* que solo adquiere cierta consistencia desde la tácita dualidad de la relación amorosa.

El sujeto, instalado en esa confusa perspectiva del *yo*, se dirige a la amada en diez composiciones que bien pudieran interpretarse como una secuencia sentimental con un planteamiento bien medido que recuerda de lejos al desarrollo de las rimas becquerianas tal como las ordenaron los amigos del poeta sevillano, porque en efecto, esta sección comienza con unos textos en los que junto al tema amoroso es posible señalar ciertos aspectos de naturaleza metapoética; continúa con poemas en los que se puede hacer una valoración positiva de la experiencia sentimental, y concluye con un efecto de caída motivado por la pérdida y el abandono. Con ello, González sigue mostrando su inclinación natural a la reflexión abierta sobre el referente que incluya todas las posibles variables.

Aunque en rigor, *Otoños y otras luces* no plantea directamente como sucedía en *Muestra...* y *Prosemas...* textos de contenido autorreferencial, la reflexión metapoética se alcanza de forma tangencial en el valor que el hablante atribuye a la amada en el proceso del análisis emocional, pues de ella surgen las imágenes que finalmente configuran el poema. Este planteamiento resulta más que evidente en el inicio de la sección con «Estos poemas»:

---

<sup>70</sup> Que este a su vez rescató de un verso de la Égloga III de Garcilaso.

Estos poemas los desencadenaste tú,  
 como se desencadena el viento,  
 sin saber hacia dónde ni por qué.  
 Son dones del azar o del destino,  
 que a veces  
 la soledad arremolina o barre;  
 nada más que palabras que se encuentran,  
 que se atraen y se juntan  
 irremediablemente,  
 y hacen un ruido melodioso o triste,  
 lo mismo que dos cuerpos que se aman (GONZÁLEZ, 2002a: 27).

El texto arranca con una clara afirmación que en tono romántico alude al origen de su obra. El desarrollo elegido contiene una referencia implícita a un poema de Blas de Otero que sobre un planteamiento similar, atribuía a sus incertidumbres sobre Dios la causalidad de las reflexiones contenidas en sus versos<sup>71</sup>; pero González cambia el referente de la duda existencial por la certeza de la presencia de la amada para insinuar a continuación, con un tono mucho más frío entre los versos séptimo y noveno, el proceso que guía a la “ocurrencia” desencadenada “por el azar o el destino” cuando el sujeto sufre su ausencia (“la soledad”). La naturaleza juega un papel importante al servir como soporte de la comparación (“como se desencadena el viento”) que subraya el carácter azaroso del proceso creativo, y el elemento melódico que se percibe en la supuesta fusión de los significantes acentúa sensorialmente la melancolía. El desenlace vuelve a la línea sentimental cuando reproduce la imagen del alumbramiento del poema, es decir, la fusión de las palabras que lo integran, como “dos cuerpos que se aman”. Así pues, a pesar de su concisión y de su trasfondo aparentemente amoroso, la composición «Estos poemas» integra tres elementos fundamentales de la poética gonzaliana —el amor, la melodía y la naturaleza— que el lector bien podría traducir en clave de interpretación metapoética.

Un cuarto aspecto característico del quehacer artístico, quizá el más relevante de toda su obra según venimos comprobando, tiñe el siguiente poema. La ironía, atenuada en este último tramo de su producción, irrumpe sin embargo, con su tono habitual en un texto que nos devuelve al hablante que vuelca su escepticismo con actitud socarrona en audacias

<sup>71</sup> El soneto de *Ancia* comenzaba: “Estos sonetos son los que yo entrego/ plumas de luz al aire en desvarío”, y continuaba en el segundo cuarteto “Lenguas de Dios, preguntas son de fuego/ que nadie supo responder. Vacío/ silencio. Yerto mar. Soneto mío,/ que así acompaña a mi palpar de ciego”.



verbales que ponen a prueba la complicidad del lector para concretar los significados sugeridos. «Pronóstico» (*ibid.*:29) plantea una secuencia amorosa camuflada humorísticamente en el lenguaje prosaico de las previsiones meteorológicas, que se descubre de manera súbita en el encabalgamiento de los versos tercero y cuarto, forzando un cambio brusco en la interpretación:

Mañana  
las temperaturas más altas  
apenas llegarán a los *quince*  
*años* que cumplirás un día de estos.

La asociación entre la temperatura y la temprana edad de la joven –cuya imagen recuerda a la colegiala de *Prosemas...*– motiva una cierta alteración emocional que superpone en la conciencia del receptor conceptos asociados al pasado y a un clima incómodo que genera alguna inquietud, pero no lo suficientemente fuerte como para forzar que el sujeto renuncie por las también previsibles reacciones represivas de la moral establecida, a seguir su impulso natural de querer disfrutar de ese placer:

Tiempo inseguro, dicen los pronósticos,  
con toda la razón del mundo en marzo.  
Tristemente nublados al Oeste,  
los vientos soplarán al Sur, aviesos,  
malas noticias a la policía.  
Probable es que su aliento te levante  
el ruedo de la falda,  
y ya veremos.

La ironía cede ante el sentimentalismo en «Fiel» (*ibid.*: 31), segundo poema en el que Ángel González acude al mito de la ninfa Clitia<sup>72</sup> para representar la fidelidad. En el primero<sup>73</sup>, tras la también frívola «Canción, glosa y cuestiones», invitaba a la “esquiva amiga” con sosegado escepticismo a mantener la actitud constante del heliotropo, siempre leal con su mirada hacia el sol. «Fiel» sin embargo emplea el mito como contrapunto positivo desde el

---

<sup>72</sup> Ninfa amada por Helio que fue abandonada sin embargo cuando el dios se enamoró de Leucótoe. Celosa de su rival, Clitia hizo saber los amores de la muchacha al padre de esta, quien la encerró en una cueva hasta su muerte. Desde entonces, Helio odió a Clitia y rechazó su amor una y otra vez, pero la infeliz ninfa no cesó de perseguir a su antiguo amante, convirtiéndose en heliotropo, la flor que busca siempre el Sol. (FALCÓN MARTÍNEZ, 1992: 150).

<sup>73</sup> *Vid.* 6.6., p. 279.

que lleva a cabo una idealización de la imagen de la amada, captada en una instantánea fotográfica mientras esta contempla el atardecer.

Cuántas veces te has vuelto, en heliotropo  
convertida,  
a mirar lo que amabas, deslumbrada.

Así te he visto yo desde la sombra:  
contempladora fiel, constante,  
vencido el dulce gesto, y la mirada  
absorta, densa  
como un perfume,  
y el sigiloso giro de tu rostro  
dorándose en los últimos  
resplandores de un sol que se alejaba.

La hermosa imagen crepuscular descubre la profunda emoción del hablante como testigo/protagonista de un doble juego en el que se siente a la vez agente y paciente de ese instante de percepción, porque la mirada de la amada parece cautivada por el paisaje que en el poema integra a la figura del propio sujeto; es decir, el atardecer paisajístico que ambos observan incluye en los ojos de ella el ocaso físico (“desde la sombra”) de su compañero, algo que en ese instante definitivo, valora como un gesto de extrema lealtad. Asumido el valor vivificador de la mirada que procede de la mujer querida, el poeta reconoce haber intentado una nueva concienciación sobre el paso del tiempo a través precisamente de esa perspectiva ajena, más limpia y esperanzada, con la ilusión de aplacar el desasosiego; y para ello insiste con un procedimiento ya planteado anteriormente con el fin de poder clarificar la realidad al margen de sus temores y cicatrices personales, tal como había expresado años atrás en *Breves acotaciones...* con el poema «Otras veces»<sup>74</sup>. En esta ocasión, el personaje declara:

Quise mirar el mundo con tus ojos  
ilusionados, nuevos,  
verdes en su fondo  
como la primavera.  
Entré en tu cuerpo lleno de esperanza

---

<sup>74</sup> Vid. 2.1., p.72.

para admirar tanto prodigio desde  
el claro mirador de tus pupilas[...] (*ibid.*: 33).

A pesar del tono romántico que se desprende de las muestras de admiración hacia la belleza de la mirada, y de las imágenes elaboradas para sugerir su poder transformador, el pretérito perfecto que encabeza el poema hace intuir una probable insatisfacción, transfiriendo a toda la secuencia un valor adversativo que se confirma en los dos versos finales que en el fondo revierten de nuevo el tono hacia la amargura al reconocer el carácter huero del esfuerzo: “Y fuiste tú la que acabaste viendo/ el fracaso del mundo con las mías”.

Sobre un trasfondo amoroso discurren dos composiciones de sentidos aparentemente opuestos que deslizan conceptos de reflexión metapoética al incidir sobre la tensión que, en el lenguaje de la poesía, surge entre los significantes y los significados. ¿Es la realidad la que condiciona y delimita el alcance de los referentes verbales en nuestra conciencia, o es el valor preconcebido de las palabras el que propicia nuestra interpretación del mundo? Como no podía ser de otra forma en una poética que rehúye cualquier posicionamiento dogmático, la respuesta que propone Ángel González acepta los dos planteamientos, si bien se puede deducir una inclinación del hablante a defender la dependencia del signo verbal de la realidad. «A veces, un cuerpo puede modificar un nombre» (*ibid.*: 35) descubre al sujeto-amante dirigiéndose a la amada para destacar la singularidad de su nombre supeditada al carácter que le imprime su ser, sugiriendo que de no ser porque le pertenece a ella, el nombre no dejaría de ser pura materia fónica sin ninguna trascendencia:

A veces, las palabras se posan sobre las cosas como una  
mariposa sobre una flor, y las recubren de colores nuevos.

Sin embargo, cuando pienso tu nombre, eres tú quien le da  
a la palabra color, aroma, vida.

¿Qué sería tu nombre sin ti?

Igual que la palabra rosa sin la rosa:  
un ruido incomprensible, torpe, hueco.

Observamos que de nuevo, junto a un ritmo prosaico, elige el foco temporal adverbial “a veces”<sup>75</sup> para matizar el carácter circunstancial de una reflexión que comienza valorando el poder evocador de la palabras para a continuación presentar esa facultad como una eventualidad que pierde valor cuando el referente es la amada, en cuyo caso, se invierten los términos del proceso para destacar por encima del papel significativo de los vocablos el poder superior del amor y de la belleza. Pero tras esta valoración que subraya la ductilidad de las palabras bajo la influencia de la realidad, en el siguiente poema propone una consideración engañosamente contraria al afirmar que «También un nombre puede modificar un cuerpo» (*ibid.*: 37-38):

Si te llamaras Elvira,  
tu vientre sería aún más terso y con más nácar.  
Pero tan solo el nombre de Mercedes  
depositado por mis labios en tu cintura  
condensaría la forma de esa espuma indecisa  
que recorre tu espalda cuando duermes de bruces.  
Respóndeme cuando te diga: Olga,  
y verás que en tus pechos un rubor palidece.  
El nombre de María te volvería traslúcida.  
Guarda silencio si te llamara por un nombre  
que no pronuncio nunca,  
porque si entonces respondieses  
tus ojos –y los míos– se anegarían en llanto.  
Un prueba final;  
                                cuando sonrías  
te pienso Irene,  
y la sonrisa tuya es más que tu sonrisa:  
amanece sin sombras la alegría del mundo.  
¿Y si te llamo como tú me llamas...?  
  Entonces  
descubriría una verdad:  
en el principio no era el verbo.  
El nácar y la espuma,  
la palidez rosada,

<sup>75</sup> Encontramos el mismo foco en «Carta sin despedida» de *Sin esperanza...*; en «A veces» de *Breves acotaciones...*, y en «A veces, en octubre, es lo que pasa...» de *Muestra...*

la transparencia, el llanto, la alegría:  
todo estaba ya en ti.  
Los nombres que te invento no te crean.  
Solo  
    – a veces  
son como luz los nombres... –  
te iluminan.

Resulta engañoso como decía, porque si bien los nombres “inventados” aportan distintos matices que idealizan aún más a la amada, en realidad el nombre real de esta recupera el mismo valor que tenía en la composición anterior (“en el principio no era el verbo./ [...] todo estaba ya en ti”). La conclusión que se deriva de los dos poemas descubre dos valores en tensión con los que el hablante alumbra por un lado las dificultades que sigue encontrando en las palabras como herramientas sólidas para clarificar el mundo, y por otro, la fuerza que el sentimiento amoroso imprime en sus emociones a pesar de la desorientación.

Claro está, que el lector de Ángel González sabe que esa fuerza igualmente puede someterse a acciones opuestas que la modulen en sentidos diferentes; es decir, que la pasión puede provocar estados tanto de exaltación como de depresión. Por eso no sorprende el efecto de caída que se adivina en los tres poemas siguientes, completando de ese modo el desarrollo del proceso al que aludía más arriba. «Canción de amiga» (*ibid.*: 39) recupera el tono melancólico de las tradicionales cantigas de amor para derivar el sentimiento amoroso hacia el terreno de la tristeza y el desamor. Los cuatro primeros versos recurren de nuevo al mismo planteamiento de «Pronóstico» al emplear alusiones a la meteorología para modelar el estado de ánimo, si bien en esta ocasión, las imágenes contienen una mayor carga poética:

Nadie recuerda un invierno tan frío como éste.

Las calles de la ciudad son láminas de hielo.  
Las ramas de los árboles están envueltas en fundas de hielo.  
Las estrellas tan altas son destellos de hielo.

Inicialmente, el hablante se presenta camuflado en el indefinido “nadie” desde donde parece compartir una percepción similar con otros sujetos, en un paisaje que oscila entre lo urbano y lo natural, y donde la sensación de algidez, enfatizada con la epístrofe de la segunda

estrofa, va destacando poco a poco su figura hasta convertirse él mismo en una extensión más de ese frío que todo lo embarga (“Helado está mi corazón”). Con el tono sentimental propio de las cantigas, explica en los versos siguientes de la tercera estrofa el motivo de su malestar, muy diferente al que parece estar afectando al resto de las personas:

pero no fue el invierno.  
 Mi amiga,  
 mi dulce amiga,  
 aquella que me amaba,  
 me dice que ha dejado de quererme.

Y concluye, ya con plena conciencia de su situación, mostrando en primera persona lo que ahora interioriza como algo propio al margen del sentir común (“No recuerdo un invierno tan frío como este”) con lo que se acentúan aún más sus problemas de percepción. Vista la secuencia desde esta última perspectiva, una segunda lectura del poema invitaría a plantear si el frío anticipado en los primeros versos no es en realidad la sensación que el sujeto extiende fuera de sí hacia todo cuanto contempla como consecuencia de su íntimo dolor, siendo este el que realmente dote de frialdad a su entorno físico. En ambos casos, se mantiene la tensión entre la realidad y el hablante que desde los primeros libros viene caracterizando la poética de González al proponer una obra que, en rigor, no habla ni del sujeto ni de la realidad, sino del resultado emocional derivado de la interacción entre las dos partes.

Los dos poemas siguientes desarrollan el mismo motivo de la pérdida sentimental, pero marcando un fuerte contraste rítmico y tonal que provoca reacciones diferentes en el receptor, que en el primer caso recibe el mensaje con cierta cautela al proceder de un hablante escéptico e irónico que no duda en autoparodiarse; mientras que en el segundo poema, la voz resulta mucho más romántica y emotiva. La diferencia de tonos se complementa además, según veremos a continuación, con planteamientos rítmicos muy alejados que invitan al lector a cambiar su registro interpretativo para encajar dos informaciones que sugieren apuntar a ámbitos tan dispares como “la charla banal” y la reflexión íntima. «Esto» (*ibid.*: 41) se construye con elementos que recuerdan a sus composiciones más prosaicas de libros como *Procedimientos narrativos*, *Muestra...* o *Prosemas o menos*, como los versos extremadamente largos que prolongan su extensión a través de frecuentes encabalgamientos; la presencia de un hablante poco fiable que se

esconde en una perspectiva cambiante desde la que insinúa tras la máscara de la ironía planteamientos nada definitivos, o el empleo de la técnica parentética –tan recurrente en su obra anterior, y menos habitual en su poesía última– para enfatizar precisamente esa mirada variable. El poema se articula en torno a una hipótesis rebajada en su trascendencia seguida de una constatación que sitúa la reflexión en el ámbito de la cotidianidad. “Esto podría convertirse en mito o en leyenda” comienza afirmando con gravedad, para a continuación degradar de golpe su discurso con tono condescendiente al matizar “o más bien en motivo de una charla banal entre un grupo de/ amigos/ aburridos”. En este punto, el lector sabe que no debe tomarse demasiado en serio un episodio que el sujeto está dispuesto a convertir en un chascarrillo de sobremesa. El paréntesis posterior, introduciendo a uno de esos indefinidos interlocutores de la charla, intenta, dentro de la hipótesis, restar importancia al suceso, “(–Por cierto –dirá alguno–, ¿no se llamaba Elena la/ muchacha?)”. Los cuatro versos siguientes intentan dignificar el sufrimiento nuevamente mediante la epístrofe, a pesar de su dimensión común, porque el hablante está convencido de que el desamor, el fin de una relación sentimental, forman parte de la vida cotidiana, pero no por ello el daño derivado de esa pérdida resulta menos doloroso: “Pero esto es de momento solo vida,/ incomprensible y pura vida,/ un vulgar episodio de la vida./ Y duele”. La última estrofa busca la cohesión del contraste inicial al plantear la hipótesis de la consideración del episodio entre los extremos del mito elevado y el comentario banal, insinuando con una nueva degradación del sujeto que el dolor producido por el desdén supone a pesar de todo una “tragedia sin grandeza”, sin la intervención de fuerzas superiores que determinen el destino del “agónico” protagonista, y cuyo único desencadenante ha sido, quizá por encontrarse en ese estado de acabamiento, su propia torpeza: “a nadie inspirará piedad ni espanto,/ solo algún comentario desdeñoso/ dedicado/ a la torpe actuación del agonista/ cuyo infausto destino/ no fue tramado por los dioses, sino/ por ese pobre diablo que es él mismo”. Así, el lector asimila la hipótesis de los versos del comienzo dentro de la lógica de la decepción.

Muy diferente es, según indicábamos, el siguiente poema, «Nada más bello» (*ibid.*: 43), breve manifestación de la nostalgia con tintes marcadamente románticos donde la naturaleza sirve de nuevo como contrapunto a la imagen que el hablante rememora de la belleza de la amada confundida entre lágrimas:

¡Ese rayo de sol inesperado  
que destella en la nieve  
recién caída!

Mucho más bella era la sonrisa  
que iluminaba un rostro  
todavía mojado por las lágrimas.

El sujeto parece haber alcanzado un estado de plenitud al encontrarse frente a una escena natural en la que la luz eleva su ánimo con la misma intensidad que ya experimentara años atrás en otros poemas<sup>76</sup>, pero cuando el sentimiento se desborda realmente es en la segunda estrofa, donde alude al poder iluminador de la sonrisa que descubre una belleza superior a la propia naturaleza, a pesar del dolor íntimo que se desprende de la situación.

Se siguen empleando, por lo tanto, con toda claridad los mismos elementos del tejido poético que González ha venido empleando en todos sus poemarios. Las remisiones de unas composiciones a otras con las que es posible establecer vínculos evidentes; las huellas de un pasado emocional que perviven fosilizadas en su conciencia y que reaparecen una y otra vez activadas por una dolorosa pero precisa memoria; la tendencia, en fin, a plantear todas las reflexiones sobre la base de la tensión entre fuerzas a veces opuestas, a veces sencillamente diferentes, que alejan la lectura de conclusiones definitivas.

El broche de la sección se concreta con el poema homónimo que concentra los focos más importantes encendidos en la misma: la aceptación del inminente final; la fuerza contenida en el poder vivificador de la mirada de la amada, y el deseo tenaz de prolongar al máximo esa sensación de plenitud. «La luz a ti debida» (*ibid.*: 45) cierra, por lo tanto, el círculo que el poeta abría al afirmar “estos poemas los desencadenaste tú”, prolongando la dependencia emocional del sujeto en relación a la fuente de la que procede su capacidad de asimilar la grandeza de la vida:

Sé que llegará el día en que ya nunca  
volveré a contemplar  
tu mirada curiosa y asombrada.  
Tan sólo en tus pupilas  
compruebo todavía,  
sorprendido,  
la belleza del mundo  
—y allí, en su centro, tú

<sup>76</sup> Recuérdese por ejemplo «Crepúsculo, Albuquerque, invierno».



iluminándolo.

El léxico del poema (“contemplar”, “asombrada”, “pupilas”, “sorprendido”, “iluminándolo”, “mírame”, “miras”, “ver”, “asombrosa”) consolida el poder de la mirada para alumbrar la realidad y estimular en la perspectiva del hablante su capacidad para tomar conciencia de la existencia. El procedimiento de la aliteración destaca sutilmente la dependencia del *yo*, ahora escondido e insinuado en la persistente presencia del sonido bilabial nasal [m], sobre el dominio del *tú* intuido en los pronombres de segunda persona:

Por eso, ahora,  
mientras aún es posible,  
*mírame mirarte*;  
mete todo *tu* asombro  
en *mi* mirada,  
déjame *verte* cuando *tú me miras*  
también a *mí*,  
asombrado  
de ver por *ti* y a *ti*, asombrosa.

La paronomasia de los adjetivos de los dos últimos versos (“asombrado”/ “asombrosa”) atrapa en una emotiva secuencia de efecto/causa lo que podría equivaler a la síntesis conceptual de toda la sección.

### 8.3.3. GLOSAS EN HOMENAJE A C.R.

A pesar de ocupar la tercera sección de *Otoños y otras luces*, los poemas que González dedicó a su amigo Claudio Rodríguez posiblemente fueron los últimos en tomar forma, ya que según indicábamos al inicio de este capítulo, no se decidió a dar por terminado el libro hasta que los tuvo listos, y su elaboración estuvo motivada por un encargo que Ángel González recibió tras la muerte del poeta zamorano.

Las cinco partes en las que articula su homenaje dejan entrever, como apunta María Payeras, “más allá de la admiración literaria, la simpatía hacia un ser humano por el que manifiesta enorme respeto” (2009: 144), y se pueden leer como un único texto en el que González vuelve a servirse de una poética ajena para deslizar conceptos próximos a su propia

valoración de la obra de arte sobre un trasfondo común en algunos aspectos, que en ese momento extremo de su vida, sentía muy cercanos.

El tono elegíaco del homenaje se acentúa con el empleo constante del pretérito perfecto que desliza el discurso como una mirada hacia atrás, y que contrasta con el *tú* que el hablante parece tener delante. El primer fragmento (GONZÁLEZ, 2002a: 49-50) se desarrolla a partir de la cita directa de un verso del poema «Canto del despertar», perteneciente a *Don de la ebriedad*, aparecido en 1953, y con el que, el por entonces jovencísimo poeta, obtenía el Premio Adonáis. La glosa del verso de Rodríguez sirve como pretexto para configurar sobre la base de su interpretación una aproximación a la presentación del destino (la muerte ineludible), cumpliendo de esa forma el precepto de la retórica clásica de iniciar con esa alusión la disertación dolorosa ante la pérdida<sup>77</sup>:

Tú mismo lo dijiste:  
«Aquí sí es peligroso.»  
Te referías  
a la luz de las llanuras altas,  
a su aire tan claro y transparente,  
al paso de las aves  
por los senderos del espacio,  
a la brillante flota de las constelaciones,  
al rumor del río Duero,  
que tampoco da tregua.

Vemos que inicialmente, el hablante señala los símbolos con los que el poeta amigo interiorizaba la percepción de un nuevo día –“así otra nueva/ mañana” (RODRÍGUEZ, 2009: 23-24) –y que le hacían tomar conciencia de la dolorosa realidad del paso del tiempo, circunstancia que descubría al afirmar “para mi castigo, el día nace/ y hay que apartar su misma recaída/ de las demás” (*ibid.*). La contemplación que resultaba posible gracias a la luz y la claridad que iluminaban al mundo –y al propio poeta– se entendía como un proceso de conocimiento con el que se pretendía alcanzar la verdad, intentando vislumbrar una realidad imperceptible para el ojo común. El sujeto de la composición de González descubre el anhelo de seguir una intuición que buscaba una verdad oculta en los repliegues de la

---

<sup>77</sup> La convención retórica medieval exigía en toda composición elegíaca tres elementos: consideraciones sobre la muerte, lamento de los sobrevivientes y alabanzas del difunto (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1996: 308).

naturaleza, pero cuyo resultado deja al descubierto no el misterio que aclara la existencia, sino la línea de llegada que supone la muerte.

Pero no se trataba sólo de eso:  
en el fondo,  
te estabas refiriendo a la pureza,  
a la honda verdad que se desprende  
de lo que vive en plenitud y es libre,  
y deja  
en quien contempla tanta maravilla  
un poso de nostalgia  
y el temor de no ser  
digno de recibir dones tan altos.

¿Basta el deseo para merecerlos?  
¿Qué otras credenciales avalaban  
tu avidez?

Ignorabas, temías.  
La luz aquella que te deslumbraba  
ilumina la meta, no el camino.

Para quien anda a tientas,  
y no sabe,  
la noche abierta es un peligro hermoso.

Las alusiones a la ignorancia y a la ceguera en las dos últimas estrofas apuntan al carácter instintivo de un análisis del mundo que poco tiene que ver con la racionalidad. La “ebriedad” aludida en el título del poemario de C.R. debe entenderse en relación a una forma entusiasta de plantear la contemplación de la vida, porque, en efecto, el autor de estos versos se encontraba en plena adolescencia a pesar de la madurez prematura que se deduce de ellos. El éxtasis insinuado con el aparente alcance místico de algunas partes del libro viene a descubrir el carácter inconsciente del proceso creador, donde el genio se deja llevar por el instinto. De ese modo, se podía plantear una poética que aceptaba la “ignorancia” como sabiduría, y cuyo resultado directo serían las sucesiones abruptas de imágenes simbólicas con las que el poeta terminaba asumiendo su destino, y que ahora González

refleja implícitamente con la metáfora del último verso matizada a su vez con un oxímoron: “la noche abierta es un peligro hermoso”, peligro porque se considera con inquietud (“temías”), y hermoso por la fascinación que a pesar de todo produce en el sujeto.

El segundo fragmento incide en otra de las obsesiones metafísicas de Claudio Rodríguez, empeñado en sentirse integrado en una realidad de la que su instinto le indicaba por otro lado que solo podía ser un mero observador. El poeta intentaba formar parte de un sistema que diera sentido a una existencia dolorosa:

Tal vez pretendías ser  
en lo que te asombraba,  
no quedar fuera sino estar en ello:  
participar  
en la clara labor  
de la alta nube pasajera,  
compartir el vuelo  
de las golondrinas, capaces  
de irse y de volver sin perder nada,  
alentar en el viento  
de primavera  
y orear  
la sequedad del tiempo injusto nuestro,  
diluírte en la luz de la meseta  
para que la llanura te respire.

González subraya esa inquietud en una larga serie de subordinas de infinitivo que presentan al amigo ausente deseoso de integrarse en la armonía natural para poder *ser*, *estar*, *participar*, *compartir*, *alentar*... el proceso de la aventura vital; sin embargo, la tercera parte reproduce la asimilación de la inviabilidad de ese anhelo cuando ubica al individuo fuera de ese entorno asumiendo el papel de mero espectador. El sujeto queda fuera del mundo, obligado a concretar una mirada exterior sobre una realidad ajena. González vuelve a plantear su comentario sobre la glosa de un verso del poema «Porque no poseemos (La mirada)» del libro *Alianza y condena* de 1965:

Sin embargo,  
para que se cumpliera tu destino

debías quedarte fuera,  
desposeído, nunca dueño  
de lo que deseabas.  
Lo comprendiste pronto:  
*porque no poseemos,*  
*vemos (ibid.: 53).*

No obstante, los versos siguientes destacan la dignidad con la que el hablante de aquellos poemas asumió ese estatus y la nobleza de su actitud, que lejos de refugiarse en la amargura, aceptó el papel de espectador asombrado por la belleza del mundo, dispuesto a alcanzar la clarividencia desde esa perspectiva, aunque el mundo le devolviera a cambio la certeza de una vida a la que no podría asirse como deseaba:

Y la indigencia decidió tu suerte:  
ser el espía, el delator del mundo  
en sus formas más libres y más puras.  
Delación sin traición,  
denuncia clara de ningún delito,  
sino revelación de lo que puede  
con su ejemplo de total entrega  
dignificar la vida humana.  
En la inmensa justicia de la luz,  
en el súbito  
renuevo de los olmos, en  
la solidaridad  
del pino en el pinar de amanecida:  
ahí estaba el peligro (*ibid.*).

El lamento implícito en el fragmento anterior da paso al panegírico que González despliega sobre C.R. en las dos partes finales. En la número IV (*ibid.*: 55) alude a las cualidades que descubren su constancia y persistencia, con las que siempre pudo contrarrestar el efecto negativo que procedía de un “insistente acoso/ de las estrellas cada vez más próximas”. Por otro lado, destaca la valentía con la que supo enfrentarse al miedo de ese final cada vez más cercano (“te aliaste con el miedo,/ lo hiciste tuyo,/ te amparaste en su turbia compañía”), porque era la única manera de no renunciar a la posibilidad de seguir contemplando la belleza de la naturaleza, último asidero posible en el “hermoso peligro” de la vida.

El fragmento V lleva a cabo un sincero y profundo elogio de la poética del amigo. En esta ocasión, la glosa no se plantea sobre la literalidad de un verso, sino sobre un poema que encierra una reflexión sobre el proceso del conocimiento poético tal como lo entendía Claudio Rodríguez, que afirmaba que dicho proceso es el proceso mismo del poema que lo integra, porque ese conocimiento no se trataba de algo previo a la composición, sino que era el resultado de un esfuerzo, de una búsqueda, de un incierto “ir hacia...” sin garantías, y que, por lo tanto, el poeta no pisaba tierra firme hasta que no terminaba su obra (GARCÍA JAMBRINA, 1999:37). Los ecos de «Hacia la luz»<sup>78</sup> resuenan ahora en la voz del sujeto cuando dignifica la decidida voluntad de C.R. de ser fiel al compromiso de emplear su verbo para dejar constancia en su poesía del resultado de una búsqueda entendida como camino para dignificar la existencia.

Levantaste la voz para decirlo,  
alzaste tu palabra hasta dejarla  
en vilo, incólume,  
salvadora y salvada  
en el espacio prodigioso  
donde pueden pisarse las estrellas.

---

<sup>78</sup> HACIA LA LUZ

Y para ver hay que elevar el cuerpo,  
la vida entera entrando en la mirada  
hacia esta luz, tan misteriosa y tan sencilla,  
hacia esta palabra verdadera.

Ahora está amaneciendo y esta luz de Levante,  
cenicienta,  
que es entrega y arrimo  
por las calles tan solas y tan resplandecientes,  
nos mortifica y cuida,  
cuando la sombra se desnuda en ella  
y se alza la promesa  
de la verdad del aire.

Es el olor del cielo,  
es el aroma de la claridad,  
cuando vamos entrando a oscuras en el día,  
en la luz tan maltrecha por lo ciego  
del ojo, por el párpado tierno aún para abrir  
las puertas de la contemplación,  
la columna del alma,  
la floración temprana del recuerdo.

Tú, luz, nunca serena,  
¿me vas a dar serenidad ahora?

Claudio Rodríguez  
*De El vuelo de la celebración*

Y lo hiciste en un vuelo  
 alto y valiente  
 que nosotros miramos deslumbrados,  
 pendientes de sus giros  
 con la misma emoción y el mismo asombro  
 con que tú contemplabas  
 la infinita materia de tu canto (GONZÁLEZ, 2002a: 57).

En síntesis, las cinco partes reflejan al cabo la admiración que Ángel González sentía hacia la persona y hacia el escritor, con un ejercicio de reconocimiento que valora su concepción de la palabra poética y su percepción de la existencia como una realidad perecedera, aspecto este último en plena sintonía, según venimos viendo, con su propio universo ideológico. Se trata por lo tanto del homenaje a una obra que buscaba establecer un vínculo entre el poeta y la experiencia. En ese empeño, destaca elementos claves en la poesía de Rodríguez, como el valor que este otorgaba a la luz del cielo que ilumina y da sentido a una vida que por otra parte no nos pertenece, y de la que somos meros observadores, con la clara conciencia de contemplar una realidad ajena. Con esa perspectiva González ha recordado al poeta que luchó sin tregua por llegar a poder integrarse en una inmensidad que parecía estable e imperecedera, pero cuyo trasfondo era bien diferente, por lo que finalmente, aceptada esa realidad, asumido que contemplar la vida lleva anexo el descubrimiento de su peligro (la muerte), al poeta solo le resta emplear el disfraz que ofrecen las palabras para encerrar las emociones que pueden, tras su desaparición definitiva, permanecer así fundidas en el universo. La vinculación del homenaje con las perspectivas que González viene planteando en sus últimos libros resulta más que evidente, sobre todo en lo que atañe al deseo de aferrarse a una existencia que se escapa por momentos, y que ahora resulta más preciosa que nunca, a pesar de que comparte la misma intuición sobre el desenlace que aguarda, de cuya certeza, la muerte del amigo es una prueba más.

#### 8.3.4. OTRAS LUCES

Planteado el título del libro, *Otoños y otras luces*, como una estructura coordinada, podríamos pensar que el autor está proponiendo una equiparación entre los dos términos según la cual el “otoño” es una realidad visual con la propiedad de iluminar semejante a la que poseen “otras luces” con las que vendría a formar parte de un mismo paradigma conceptual o isotópico, que tal como venimos comprobando, se centraría fundamentalmente

en la noción de “pérdida”. En las tres primeras secciones hemos visto cómo el amor y lo elegíaco constituían distintas manifestaciones “luminosas” asociadas a esa noción de daño emocional; y ahora, en el apartado final del poemario, González prolonga su exploración descubriendo nuevas tonalidades que enfatizan unas veces con planteamientos que resultan familiares, otras con enfoques menos transitados, ese tema principal que trasciende todo el libro. Las “otras luces” continúan siendo nexos simbólicos con los que la emoción alude al misterio derivado de la peripecia existencial en su doble vertiente de la vida y de la muerte, y se muestran con un tono casi siempre amargo, pues como veremos, no dependen del arbitrio del sujeto, quien deberá resignarse a contemplarlas casi siempre desde la perspectiva de la memoria y asumir su pérdida definitiva.

Junto a todo ello, es llamativa la voluntad formal apreciable en unas composiciones que potencian las posibilidades expresivas derivadas del tono y del ritmo. Mientras en unos poemas el hablante desliza un discurso que difumina al máximo las fronteras con la prosa (como sucede, por ejemplo, con los «Versos amebeos»), en otros la voz poética descubre su enfoque más sentimental en textos de marcado lirismo. En ambos casos, los recursos se ajustan a la reflexión y recuerdan a los ya “inventariados” en las obras quizá más experimentales de Ángel González (*Procedimientos narrativos, Muestra..., Prosemas o menos*), cuando proponía esquemas en los que poder enmarcar “las actitudes sentimentales que comportaban”.

Por otro lado, la gravedad del trasfondo no esquiva, sin embargo, la posibilidad de que el sujeto juegue igualmente con registros que extienden los significados connotativos de las palabras, empleando unas veces máscaras que, como la ironía, obligan a considerar otras lecturas; o seleccionando un léxico específico que desliza una segunda interpretación bajo el foco de una luz que esconde otras intenciones, como veremos que sucede con el segundo fragmento de los «Versos amebeos».

El primer poema de la sección juega con conceptos ya planteados en los apartados de “Otoños” y “La luz a ti debida”. Igualmente, algunas imágenes invitan a evocar ecos que arriban de su obra anterior, confundidos con las voces de otros poetas con los que González ha manifestado su afinidad. Corroboremos todo ello con algunos ejemplos. «Alba en Cazorla» (*ibid.*: 61) descubre ese complejo proceso de configuración en el que se alean elementos diversos para conseguir la amalgama sobre la que se cimienta la reflexión. La percepción de la naturaleza genera sensaciones en el sujeto que motivan sus dudas sobre la



consistencia de la realidad observada. El poema, concebido sobre la base del endecasílabo, arranca con dos versos –el primero heptasílabo y el segundo tetrasílabo– que aluden al alba, “Canta un gallo, mil gallos./ Amanece”, y que inevitablemente reavivan en el lector el recuerdo de la imagen similar con la que ese instante se recreaba en el poema de *Procedimientos narrativos*, «Alborada», empleando un idéntico esquema métrico para construir la representación surrealista de la aurora: “Un gallo canta piedras:/ amanece”. Pero a diferencia de aquel poema, donde el lenguaje seleccionaba desde el comienzo un desarrollo irracional de la secuencia, en «Alba en Cazorla» el sujeto propone mediante la figura del gallo “haciendo gallos” una degradación del lirismo esperable en ese momento a través de la perspectiva humorista que se desprende de la valoración del desagradable sonido del canto. Toda la primera estrofa se subordina al sentido auditivo, concretado en efectos estridentes que alteran la percepción que atañe a otros sentidos: “Luz tan cacareada/ pocas veces se ha visto”. Este primer momento se cierra con la plasmación del tono sarcástico en una metáfora que sirve para atenuar las expectativas de lo que para el hablante puede que no tenga tanta importancia: “¿Qué traerá este día así anunciado/ con clarines más vivos que sus llamas”. La percepción visual cobra protagonismo en la segunda parte, en la que el sujeto, ahora en íntima reflexión, emplea la técnica parentética para intentar poner un poco de orden al desconcierto:

(Pero  
no hay fuego todavía, solo  
un atisbo de luz  
en un abismo alto y transparente  
que se opone a otro abismo.) (*ibid.*)

El hablante no quiere acelerar la llegada de un nuevo día que anuncia lo que ya conoce y teme; lo que ha venido intuyendo en todos los crepúsculos contemplados; no tiene prisa por comprobar cómo la claridad del cielo descubre el sentido de las cosas, porque ahí se encuentra su ocaso. Por eso, la conciencia de su caducidad le lleva a configurar su propia existencia al borde de un abismo desde el que solo es posible alcanzar otro abismo. Por otro lado, sabe perfectamente que ese esfuerzo por demorar el destino resulta inútil, porque en breve, el cielo renacerá “como un rubor azul”, o recordando al amigo cuya obra glosaba en la sección anterior, “en la inmensa justicia de la luz”.

En la tercera parte del poema, los sentidos auditivo y visual se unifican para constatar con sutiles indicios el comienzo de un nuevo día:

(Y abajo, allá en lo hondo,  
débil niebla de lana empaña el valle:  
rebaños y balidos resbalan por las sendas  
como movidos por un viento inquieto  
que los dispersa por los olivares.)

La vida se presenta tímidamente, con una estampa que sugiere una lenta monotonía en la rutina existencial de seres que no dirigen su destino, mientras son impulsados inconscientemente por fuerzas a las que permanecen ajenos.

Resulta llamativo el contraste tonal que se aprecia entre la primera estrofa –con un hablante burlón que mostraba cierto desdén hacia el entorno– y las partes finales en las que el sujeto se vuelve más reflexivo. En efecto, la estrofa que cierra el poema mantiene la actitud de desarraigo que habíamos podido deducir en el fragmento III de las glosas a C.R. descubriendo a un hablante que sentía la luz como algo ajeno, solo asimilable a través de la contemplación; pero a diferencia de lo que allí insinuaba, ahora introduce un cambio en la consideración de su propiedad de iluminar la realidad:

Enigmática luz, tan clara y pura  
que tan sólo se ve en lo que desvela.  
¿De dónde viene ese esplendor creciente?  
No es aún la luz la que ilumina al mundo;  
el mundo iluminado es quien la enciende.

El vuelo que Claudio Rodríguez proponía para dirigirse hacia la luz que alumbraba al mundo sugería una naturaleza mística que González ahora desmitifica al proponer que la vida es, a pesar de la incertidumbre que encierra su verdadero significado, la que da sentido e intensidad a esa fuerza luminosa. Sobre este planteamiento, que recupera el mismo enfoque que empleaba en «También un nombre puede modificar un cuerpo» (“los nombres que te invento no te crean./ Solo/—a veces/ son como luz los nombres...—/ te iluminan”) y que recuerdan al proverbio machadiano “El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas;/ es ojo porque te ve”, el hablante propone que la conciencia de existir aviva la conciencia sobre el misterio del origen de la creación, y en definitiva, del origen de esa conciencia. Estar vivo

hace pensar en la procedencia de ese don y en el destino, y cuando no se encuentran respuestas que alumbren el misterio, la procedencia de la luz pierde importancia, y solo tiene sentido aquello que es palpable, es decir, la vida, observada ahora en su plenitud, y considerada como el único asidero real; porque en el otro extremo (en el otro “abismo”), solo se adivina oscuridad. Por ello, es la conciencia de *ser* y *estar* la que da coherencia al universo.

Aunque la perspectiva de González resulta en principio contraria a la que él mismo deducía en la obra de su amigo Claudio Rodríguez, ambas muestran sin embargo el mismo anhelo del sujeto de querer formar parte de una realidad que en el fondo saben que no les pertenece, motivo por el que manifiestan sentir los mismos temores.

La luz de «Alba en Cazorla» adopta en el siguiente poema la forma de una tela inconsistente sobre la que el hablante teje una imagen del recuerdo amargo para representar en el pasado problemas de percepción y desorientación similares a los que experimenta en el momento actual, y que resaltan el sentimiento melancólico de pérdida del poemario, ahora centrado en la truncada infancia del poeta. «Viejo tapiz» (*ibid.*: 63) apunta a la circunstancia vital del sujeto, insinuada desde el primer verso, “Todo el mundo era pobre en aquel tiempo”, y caracterizada, según se desprende de las palabras del hablante, por una inercia de que querer sobrevivir que empujaba a seguir adelante sin tener claro qué sucedería después:

[...] todos entretejían  
sin saberlo  
—a veces sonreían—  
los hilos de la tristeza  
que formaban la trama de la vida  
(inconsistente tela, pero  
qué estambre terco, la esperanza) (*ibid.*).

En el verso noveno, el poeta adopta la perspectiva del niño para traducir sus inquietudes sobre la metáfora del tapiz que representa su pasado. De esa forma, la superposición de las dos visiones propicia que en ese clima de angustia, miedo e incertidumbre, el afecto que a pesar de todo el niño recibía —con toda probabilidad en su círculo familiar— se constituya en “hebras de amor” que “doraban/ un extremo de aquel tapiz sombrío”, aunque finalmente fuera superado por los acontecimientos (el tiempo) antes de conseguir su desesperado

objetivo de alcanzar la claridad: “yo era un niño que corría/ no sé de qué o hacia dónde,/ tal vez hacia el espacio luminoso/ que urdían incansables/ las obstinadas manos amorosas./ Nunca llegué a esa luz”. Estos versos anticipan, como veremos más adelante, la pregunta final con la que el libro deja abierta la incertidumbre de su destino.

El tapiz esbozado en el poema atrapa momentáneamente a la conciencia del hablante en ese tiempo pasado con el que parece tener alguna cuenta pendiente, y que corrobora, según venimos defendiendo en esta tesis, la permanencia de su compromiso ético también en esta fase final de su producción artística. Así lo reflejan las tres preguntas que dan lugar a la siguiente composición, «Aquel tiempo», formuladas entre la aflicción que provoca el recuerdo y que conducen a una amarga conclusión:

¿Con qué lo redimimos,  
aquel tiempo sombrío?  
¿Con qué pagamos la alegría de ahora,  
el envoltorio de bisutería  
que ocupa hoy el lugar  
del amor verdadero, del más puro  
amor forjado  
en el dolor y la desesperanza?  
¿Qué entregamos  
como compensación de tan desigual trueque?  
Las más sucias monedas: la traición, el olvido (*ibid.*: 65).

La ausencia de luz caracterizaba a “aquel tiempo sombrío” borrado injustamente de la memoria colectiva; pero no de la del hablante, que lo mantiene vivo en su interior, alentando con rabia su frustrada sed de justicia. El planteamiento del tema está claramente alineado con el que reflejaba «La ceniza de un sueño», uno de los últimos poemas de *Prosemas...* donde daba cuenta de la misma preocupación.

De la Luna procede la luz del cuarto poema de la sección, «Luna de abajo», y ahora esa energía luminosa se relaciona con la pérdida de las ilusiones. La poética imagen de la Luna reflejada en superficies cuya contemplación obliga a tener la cabeza agachada representa los sueños frustrados e inalcanzables de los hombres. Su belleza irreal no es más que un espejismo que irrumpe en las vidas cotidianas de los que sufren para mostrar una felicidad solo accesible en el ámbito de la utopía, porque la terca y constante realidad apunta a un

estado permanente de decepción, destacado en el poema con la repetición del nombre “Luna”:

Luna de abajo,  
en el fondo del pozo,  
blanca entre los charcos de la bocamina;  
inmóvil  
en las aguas del río  
que no puede llevarla  
—a ella, tan ligera—  
en su corriente.

Luna,  
que no refleja el sol,  
sino a sí misma  
igual que un sueño que engendrarse un sueño.

Luna de abajo,  
luna por los suelos  
para los transeúntes de la noche,  
que vuelven a sus casas cabizbajos.

Luna entre el barro, entre los juncos, entre  
las barcas que dormitan en los puertos; luna  
que es a la vez mil lunas y ninguna [...] (*ibid.*: 67-68).

Con todo, la composición, a pesar de su amargura, desprende de sus imágenes un profundo y hermoso lirismo que manifiesta el afecto y la solidaridad del hablante con los perdedores reflejados en los versos, a quienes se une mediante el empleo de un “nosotros” que no deja dudas de su punto de vista, una vez más, comprometido con los que tuvieron que aprender a vivir con el estigma de la derrota y la desilusión:

[...] evanescente, mentirosa luna,  
tan próxima a nosotros, y no obstante  
aún más inalcanzable que la otra (*ibid.*)

«Un largo adiós» (*ibid.*: 69) extiende el motivo central de la pérdida estableciendo además evidentes conexiones con otros poemas del libro, descubriendo una vez más la sutil

urdimbre sobre la que se va consolidando el concepto. Por un lado, vemos que hay un claro paralelismo con «Este cielo», donde según recordaremos, el hablante suspendía su emoción ante el lento atardecer interiorizado como una “piadosa moratoria” que retrasaba el momento no deseado en el que la oscuridad lo cubriría todo. Por otra parte, la alegoría con la que «Un largo adiós» alude al paso del día a la noche, que ahora parece demorarse, y cuyo lento avance se plantea con un tono desenfadado con la imagen casi lúdica del Sol tirando del día como si se tratara de un niño que se resiste a volver a casa, recupera la representación contraria del enojoso lento amanecer descrito en «Alba en Cazorla» que provocaba el malestar del sujeto:

Qué perezoso día  
que no quiere marcharse  
hoy a su hora.

El sol,  
ya tras la línea lúcida  
del horizonte,  
tira de él,  
lo reclama.

Pero  
los pájaros lo enredan  
con su canto  
en las ramas más altas,  
y una brisa contraria  
sostiene en vilo el polvo  
dorado de su luz  
sobre nosotros (*ibid.*).

El hablante, integrado de nuevo en el “nosotros” parece disfrutar con esa estampa de extraña quietud; sin embargo, los dos versos finales ponen fin a una ilusión que a pesar de todo, el sujeto intenta prolongar mediante la representación de un extraño proceso alquímico curiosamente protagonizado de nuevo por la luna, que solo consigue recrear una entelequia:

Sale la luna y sigue siendo el día.  
La luz que era de oro ahora es de plata.

En cualquier caso, el lector comprende que se encuentra ante un juego con el que el hablante acomoda su estado de ánimo, porque tras ese día que se resiste a expirar, se esconde el temor del poeta que se niega a aceptar el avance hacia la [su] noche que intuye ya muy cercana.

#### 8.3.4.1. VERSOS AMEBEOS

En el ecuador de esta última sección, Ángel González pone a prueba la intuición del receptor para vislumbrar el alcance de dos fragmentos que presenta bajo la denominación específica de “amebeos”, pero que en principio no se ajustan al desarrollo esperable en ese subgénero lírico. La tradición poética señalaba con ese término a los versos de la poesía bucólica que eran recitados o cantados alternativamente por dos o más pastores, de manera que a los versos de uno respondía el otro con los suyos, tal como se aprecia en la égloga III de Garcilaso entre las voces de Tirreno y Alcino, quizá el más claro ejemplo de este tipo de versificación de la poesía clásica castellana. Sin embargo, cuando leemos las dos partes del poema de González, en principio no se distingue el carácter dialógico del género, pues en ambos casos, el hablante parece ser el mismo, y se descarta por ello la posibilidad de que el segundo fragmento constituya una respuesta directa a lo que plantea el primer poema. Solo cuando volvemos a leer la segunda parte, encontramos la alusión a un interlocutor que según veremos a continuación, bien podría igualmente estar presente de forma menos explícita en el primer texto, descubriendo con ello que, en realidad, el poeta estaría dando cuenta de ese diálogo de forma parcial, desvelando únicamente la perspectiva del personaje con el que parece identificarse, y manteniendo oculta la que considera que no es necesario matizar.

El marcado prosaísmo que desprenden los dos fragmentos permiten expresar con mayor libertad la zozobra del hablante para que pueda discurrir sin las ataduras que imponen los límites del verso, porque en efecto, podríamos afirmar que el primer texto constituye una de las composiciones más angustiosas que Ángel González escribió para reflejar la congoja que le producía la percepción del paso del tiempo:

Hay mañanas en las que no me atrevo a abrir el cajón de la  
 mesa de noche  
 por temor a encontrar la pistola con la que debería pegarme  
 un tiro.

Últimamente las noches me mantienen literalmente en vilo,  
 y los amaneceres se me echan encima como perros furiosos,  
 arrancándome pedazos de mí mismo,

buscándome con saña el corazón.  
 La luz no hace más que enfurecer a esos perros enloquecidos  
 que no son exactamente las mañanas,  
 sino lo que ellas alumbran o provocan:  
 la memoria de dientes amarillos,  
 el remordimiento de fauces rencorosas,  
 el miedo de letal aliento gélido (*ibid.*: 71).

Llama la atención la reconversión del simbolismo con el que en libros anteriores el poeta representaba los distintos momentos del día<sup>79</sup>. Las mañanas ya no es el ámbito sobre el que se recrea el concepto de la hipocresía social, y la noche ya no supone un refugio donde evadirse de la realidad; ahora son dos espacios entre los que oscilan su miedo y desesperación. Este primer texto corrobora el efecto destructor de la luz sobre la conciencia del sujeto, concebido mediante imágenes amenazadoras (“perros furiosos y enloquecidos”) que aluden al efecto agresivo que provocan los recuerdos sobre los que ha discernido con más claridad su temido final; motivo por el que concluye expresando:

Hay mañanas que no deberían amanecer nunca  
 para que la luz no despierte lo que estaba dormido,  
 lo que estaría mejor dormido  
 y aún en el sueño vela, acosa, hiere (*ibid.*).

Pero en el fondo, el hablante sabe muy bien que ahora las noches solo acogen la inquietud ante la espera.

El segundo fragmento supone la aceptación explícita de lo ineludible. Se aprecian un cambio de ritmo y de tono que aplacan en cierto sentido la angustia manifestada por el sujeto en el texto precedente; el verso condensa la expresión en estructuras que atenúan el prosaísmo, porque el hablante mitiga igualmente el desasosiego escondiéndose tras la máscara de un escepticismo que le lleva a plantear una fórmula lingüística paródica con la que desacredita el posible misterio atribuido tradicionalmente a la llegada de la oscuridad (¿la muerte?), aquí aludida paradójicamente mediante el amanecer de un nuevo día, con esa “gran aldaba de luz” que golpea su pecho e ilumina “su corazón ensombrecido” (*ibid.*: 73). El sujeto toma la palabra para dirigirse hacia su interlocutor con un aire desafiante y sarcástico, con términos

---

<sup>79</sup> Vid. 2.2.2.



que desacralizan el lenguaje litúrgico (“Hágase hoy en mi tu transparencia,/ sea yo en tu claridad”) y que van dibujando lo que parece una oración resignada que subraya ese aspecto irónico con el empleo de audaces encabalgamientos que provocan con sorpresa el cambio del registro religioso al coloquial:

Que levanten el vuelo los pájaros dormidos en mi alma,  
que llenen con su alegre griterío la mañana del mundo,  
de mi mundo *cerrado*  
*los domingos* y fiestas *de guardar*  
*secretos* indecibles (*ibid.*).

Con todo, los versos finales muestran la resignación del sujeto ante la cercanía, según decía, de la muerte, intuida detrás de toda la configuración simbólica atribuida a la luz; y en ese proceso de aceptación continúa debatiéndose entre el dolor y la plenitud de sentirse vivo, aunque esa dicha conviva con la confusión emocional que procede de su desubicación, y que le hace dudar sobre la procedencia real de la felicidad:

Y todo vuelva a ser igual que entonces,  
cuando tu llegada  
no era el final del sueño,  
sino su deslumbrante epifanía.

En definitiva, el carácter amebeo de la composición se justificaría sobre la base de un diálogo parcialmente representado por uno de sus colocutores, que, primero con tono existencialista y después con una actitud escéptica, acepta las condiciones del “otro” al que alude de forma despectiva mediante fórmulas lingüísticas encaminadas a revelar la vacuidad del discurso que representa, y que el hablante omite para forzar su interiorización en el lector.

#### 8.3.4.2. EL PASADO COMO PUNTO DE LLEGADA

*Otoños y otras luces* plantea, tal como venimos constatando, un continuo debate de emociones encontradas, entre las que el poeta transita con la dificultad propia de quien constata la creciente merma de su capacidad sensorial, pese a la cual, su actitud de rebeldía lo mantiene aferrado a una lucha que no está dispuesto a abandonar aun conociendo el desenlace. Desde esa perspectiva, el pasado aviva reflexiones que reflejan la tensión

provocada por la toma de conciencia de lo ya perdido, que regresa a la memoria en forma de ilusiones. Los poemas se envuelven de un cierto onirismo al evocar fantasías semejantes a las de los sueños con las que el sujeto deja patente su pérdida del sentido de la realidad. Lo veíamos en composiciones como «Entonces», «Estampa de invierno» o «Viejo tapiz»; y ahora, en el tramo final de la sección lo volvemos a encontrar con mayor claridad en el poema más breve del libro, «Tan lejos» (*ibid.*: 75), donde a pesar de su concisión, el carácter antitético del léxico evidencia el sufrimiento del hablante motivado por la nostalgia que arriba desde un pasado ya lejano, y cuya incidencia aún percibe, aunque de forma confusa, en el presente:

Tan lejos, *hoy*, de *aquello*,  
 pervive sin embargo tanto entonces *aquí*,  
 que ahora me parece que no fue *ayer*  
 un sueño.

El contraste entre el demostrativo “aquello” y el adverbio “aquí”, empleados para descubrir la mirada perdida del hablante, evoca en el lector el método de señalamiento que recuerda perspicuamente al planteamiento del poema «Deixis en fantasma», cuyos ecos parecen extenderse en «Tan lejos».

La siguiente composición, «Dos veces la misma melodía» (*ibid.*: 77) incide en el vaivén emocional derivado del mismo asunto, aludido desde el título con una expresión reiterativa que anticipa el carácter recurrente de una impresión que se retiene en la conciencia gracias en esta ocasión, al apoyo de la música, cuyo poder evocador consigue superponer y camuflar dos momentos distanciados en el tiempo, de manera que “el corazón”, destinatario interno de las palabras del hablante, perciba que solo existe la dimensión del ahora en la que el pasado se ha disuelto definitivamente. El poeta, en pleno diálogo con sus emociones, atribuye al lenguaje musical un poder restaurador para revivir momentos asociados a una melodía que vuelven a cobrar forma cuando esta se escucha tiempo después:

Absuelto por la música,  
 emerjo del Jordán del contrapunto  
 limpio de pasado:  
 nada que recordar.  
 Todo ante mí, como ante Dios, presente.  
 Ahora

esa fuga  
de lo que se deslía  
en la pura corriente de la vida,  
es imposible ya:  
la refrena  
—y tú no lo creías—  
con firmeza un violín,  
y todo permanece  
no en la memoria de un ayer ya muerto,  
sino en su terco, reiterado canto  
Tranquilo, corazón; en tus dominios  
—así como lo oyes—,  
lo que fue sigue siendo y será siempre.

Se trata al fin de un engaño con el ofrece una imagen confusa de su propia autopercepción, porque en el fondo se adivina la continua lucha por contrarrestar el efecto destructivo que conlleva la consideración del pasado. Para ello, como señala Olmo Iturriarte,

el río de Heráclito se convierte en el “Jordán del contrapunto” y ofrece sus ventajas bautismales: *limpio de pasado:/ nada que recordar*. Lo que este Jordán permite es una absolución del tiempo que solo se encuentra en la música, único reino de lo permanente. Es lo que demuestra la misma melodía escuchada por dos veces o por las que sean. La voluntad de permanencia se afirma en la música y se le propone como ejemplo al corazón. Desmintiendo a Heráclito con la ilusión de la misma melodía de don Antonio Machado resonando al fondo –*hoy es siempre todavía*–, la música le sirve a Ángel González para afianzar la representación de una permanencia que desde la razón que da la experiencia se sabe en fuga por la memoria, pero de la que se intenta convencer al corazón (2012:107-108).

Ángel González cierra el poemario con «Aquella luz» (2002a: 79-80), una hermosa visión melancólica que apunta directamente a su realidad utópica, la que ha venido configurando en todos sus libros con los que ahora establece nuevos vínculos a través de unas imágenes que evocan el añorado y perdido “acariciado mundo”, ese espacio sentido siempre como un deseo, como un sueño frustrado por no haber existido nunca salvo en su decepción. Una realidad alternativa en la que el fluir temporal estaba sujeto a unas pautas de armonía que impedirían cualquier atisbo de desazón existencial:

¡Volver a ver el mundo como nunca  
había sido...!

En los últimos días del verano,  
el tiempo detenido en la gran pausa  
que colmaría setiembre con sus frutos,  
demorándose en oro  
octubre,  
                    y el viento de noviembre que llevaba  
la luz atesorada por las hojas  
muertas hacia más luz,  
                                    arriba,  
  hacia  
la transparencia pálida de un cielo  
de hielo o de cristal  
cuando diciembre  
y la luna de enero  
hacían palidecer a las estrellas:  
altas constelaciones ordenando  
la vida de los hombres,  
el misterio tan claro,  
la esperanza aún más cierta...

Aquella luz que iluminaba todo  
lo que en nuestro deseo se encendía  
¿no volverá a brillar?

La tristeza nostálgica de la pregunta con la que deja abierta la reflexión, revela la imagen real del hablante/poeta, muy distinta de la que en 1954 aparecía en un poema en el que también reseñaba la interiorización del devenir temporal; en efecto, si recordamos “*Aquí, Madrid, mil novecientos*”, de *Áspero mundo*, el sujeto descubría el hastío que le producía tener ante sí “un año para nada” (2008a:16), y lo hacía con un tono seco y adusto; entonces tenía veintinueve años. Ahora, «Aquella luz» descubre sin embargo, a un anciano próximo a los ochenta que ha ido asumiendo, no sin rebeldía, lo que ya en sus primeros poemas intuía como límites naturales.

### 8.3.5. SÍNTESIS DE UNA “MUESTRA” DE ALGUNOS PROCEDIMIENTOS PARA CONFIGURAR UNA POÉTICA DEFINITIVA SOBRE EL TIEMPO

A la vista de lo expuesto en este capítulo, podemos concluir que Ángel González presentó su último libro como un compendio bien organizado de los principales temas y recursos que habían venido caracterizando toda su poética. Para ello eligió un tema central –el Tiempo– en torno al cual giraron los demás motivos que tradicionalmente habían estado presentes en sus obras anteriores. Ese interés por mantener una línea de elaboración y de reflexión constante se deja ver en la época en la que fue dando forma al libro, no solo en su producción artística como poeta, sino cuando ejerció como crítico, volviendo una y otra vez a los aspectos que desde siempre habían llamado su atención para arrojar sobre ellos nuevas interpretaciones alumbradas en aquel momento por las luces propias de la experiencia y la vejez.

El Tiempo como foco principal de su poesía tenía asociados otros ámbitos donde el poeta extendió su mirada para plantear el enésimo intento de clarificar una existencia cada vez más confusa; y así, a él asociados estaban la Historia y el pasado –presentados casi siempre de la mano de *su historia*. La indagación en esa dimensión temporal que oscilaba en aquel momento entre evidentes síntomas de merma sensorial derivaba en una sensación de irrealidad desde la que el hablante realizaba un desesperado esfuerzo por no difuminarse definitivamente. Por eso, el Amor, otro de los referentes temáticos exhibidos a lo largo de toda la obra gonzaliana, continúa ofreciendo, como señalaba Alarcos cuando analizaba los primeros libros del poeta, ese remanso de evasión en el que la presencia del *Tú* podía detener el deterioro anímico que provocaba el paso del tiempo (1996: 42-44).

Por otra parte, el compromiso ético de González se mantuvo vigente en composiciones que descubrían cuentas pendientes con un pasado injusto que a pesar de la amnesia colectiva, el poeta no estaba dispuesto a olvidar. En su encuentro con el pasado, rescatará la amargura del tiempo sufrido bajo la tiranía de la dictadura, filtrada con un extraño cedazo de dolor y melancolía.

Los procedimientos empleados para armar los distintos poemas de *Otoños...* siguen informando sobre un método recursivo, cuidadoso y elaborado que no cede ningún espacio a la improvisación, nutriéndose de técnicas que el poeta conocía a la perfección y que constituyen la esencia de su propia estilística. Ángel González mantiene su nivel de

autoexigencia en la búsqueda de la expresión precisa que mejor represente el concepto que intenta plasmar, por eso cada libro supone un largo periodo de gestación.

La capacidad para establecer vínculos con otras poéticas a través de la intertextualidad que amplía la extensión connotativa de sus composiciones y que obliga a los lectores a considerar distintos niveles de discurso, o de la glosa ajena que enriquece la reflexión propia sobre la base del contraste o de la afinidad, son técnicas que González esconde cada vez menos y que mantiene presentes en *Otoños y otras luces* como claras muestras de su soporte configurativo. Aunque resulta mucho más visible desde sus últimos libros el recurso de la autorreferencia que invita a establecer frecuentes asociaciones con conceptos y expresiones que forman parte de su sólido tejido poético.

El juego de perspectivas, mucho más comedido desde *Deixis en fantasma*, mantiene sin embargo encendida sobre el receptor la luz que avisa del relativismo de algunos planteamientos. Aunque la ironía solo se vislumbra en unos pocos poemas para no difuminar el carácter elegíaco del libro, sabemos que esta no ha desaparecido y continúa formando parte de su visión escéptica de la vida.

La métrica mantiene el juego con las posibilidades derivadas del versolibrismo, y de las pausas y encabalgamientos motivados por el contenido para ajustar el tono; aunque se sigue apreciando –como sucedía en sus primeras obras– una clara preferencia por los ritmos basados en el endecasílabo y los versos afines como el heptasílabo y el pentasílabo (de los 501 versos que configuran el total del poemario, el 31,3% son endecasílabos, y el 25,3%, heptasílabos; es decir, más de la mitad del libro se ajusta a ese esquema rítmico).

El intimismo derivado del tono elegíaco que prevalece en *Otoños...*, y que tiene como consecuencia directa la mayor presencia del *yo* en la ubicación del sujeto, no elimina la presencia de otras perspectivas que iluminan nuevos ángulos de enfoque y que en cierto sentido corroboran la desorientación emocional que subyace como fondo. En definitiva, nos encontramos ante un libro que encumbra definitivamente una poética pergeñada meticulosamente a lo largo de casi cinco décadas que puede presentarse como un digno ejemplo de una actitud creativa lógica y consecuente hacia unos valores artísticos y éticos mantenidos por encima de modas y opiniones adversas.



*Capítulo IX*

## NADA GRAVE

## 9.1. ÚLTIMAS EXTENSIONES DE LA MIRADA CRÍTICA

En los últimos años, Ángel González remitió considerablemente su actividad pública. Sus viajes a España fueron cada vez menos espaciados, y casi se podría decir, que el único compromiso profesional que mantuvo fue el de asistir a las sesiones de la Real Academia de la Lengua. Después de la aparición de *Otoños y otras luces*, las publicaciones de Ángel González en el terreno de la crítica comenzaron a separarse cada vez más en el tiempo. Aunque su presencia en los círculos literarios continuaba dando muestras de su relevancia como una de las voces más reconocidas de la poesía contemporánea – en 2004 fue galardonado con el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada, Federico García Lorca, y su obra se difundió en cinco nuevas antologías entre 2002 y 2007– lo cierto es que sus aportaciones al margen estricto de la poesía, ya no fueron tan frecuentes. Podríamos destacar como algunos de sus trabajos más importantes de esos años, tres nuevos prólogos y apenas un puñado de artículos de crítica fundamentalmente literaria que aparecieron en distintas publicaciones.

El primer prólogo encabezó precisamente una de las antologías que sobre su obra tomaron forma entonces. Se trata de la que apareció en 2002 con el título de *La música y yo*. El poeta presentó una selección de textos suyos que, como veremos más adelante, tenían en común la aparición de la música como tema principal o como motivo para extender la reflexión poética hacia otros ámbitos.

Un año después, con motivo de la publicación de un libro homenaje sobre la poesía del poeta madrileño Pedro Casariego, fallecido fatídicamente diez años antes, González redacta el prólogo de *Poemas encadenados (1977-1987)*, en el que descubre a un poeta “intrigante y mentiroso”, de una originalidad incuestionable, no buscada, sino derivada espontáneamente de su actitud ante la escritura, no compartida con ningún otro poeta, un autor que alumbró una obra tan “insólita como compleja”, sustentada a veces con un humor terrible que no conseguía esconder su dolor existencial (CASARIEGO, 2003).

De signo muy diferente son los valores que destaca en la poesía de su amigo Emilio Alarcos, fallecido en 1998, y de cuya obra poética se publicó una edición especial en 2006 bajo el



título *Mester de poesía (1949-1993)*. En esta ocasión, Ángel González valora el carácter hondo y verdadero de un poeta inscrito en la tradición clásica, en el que se pueden percibir las huellas “buscadas” de poetas del Siglo de Oro como Garcilaso, Fray Luis de León, Quevedo... y de otros más cercanos como Unamuno, Guillén o Blas de Otero. Los temas que descubre en la poesía del crítico salmantino son igualmente clásicos (el paso del tiempo, la fragilidad de la existencia, el amor, la evocación de la niñez, la intuición de la muerte...), desarrollados con un estilo meditado que busca ser preciso con la expresión (GONZÁLEZ, 2006). El prólogo de Ángel González venía a completar el análisis que había presentado años antes con motivo del homenaje que la Universidad de Valladolid rindió al reconocido lingüista<sup>80</sup>.

Si nos fijamos ahora en otras publicaciones, descubrimos una vez más la tendencia de González a mantener el foco sobre sus viejos ámbitos de interés, insistiendo de forma abierta en postulados que continúan mostrando su línea coherente de evolución, o más bien ya deberíamos indicar de *reafirmación*.

Empezaremos reseñando un artículo titulado «Sobre la poesía: un alegato» que se incluyó en el nº 1 de la revista *La Estafeta del Viento*, publicada en 2002 (*primavera-verano*). Ángel González comienza haciendo referencia al carácter escurridizo e inestable del término “poesía” (desde siempre contemplado desde puntos de vista muy dispares), para terminar, después de considerar algunas posturas tradicionales que intentaron definirlo, mostrando su proximidad a la propuesta machadiana que la consideraba como “palabra en el tiempo”. Entre todas las definiciones, aquella le parece la más “totalizadora, objetiva e inobjetable” porque “nadie puede negar que la poesía se hace con palabras. Pero al situar la palabra poética «en el tiempo» [...] insinúa que se salva de sus acechanzas en el poema, pervive en él, [...] esa palabra salvada en el tiempo es asimismo salvadora del tiempo, concebido en su dimensión histórica: «lo que el poeta pretende eternizar –dice Mairena– es el diálogo del hombre con su tiempo»” (2005: 477-484). González reconoce que está llevando a cabo un alegato de ese concepto de poesía con el que se identifica, porque en el fondo sigue creyendo en la poesía que tiene siempre a la vista su relación con la historia. La intimidad tradicionalmente asociada al género lírico no es más que el reflejo o la huella que la realidad imprime en el espíritu (*ibid.*). Por otro lado, valora el concepto de palabra poética como

<sup>80</sup> El trabajo llevaba por título «Emilio Alarcos, poeta», y fue reproducido con algunas variantes en *Homenaje a Emilio Alarcos Llorach*, Gredos, Madrid, 2001, pp. 49-61. En 2005, se incluyó en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 354-372.

aquella que es trabajada y elaborada con esmero, siendo capaz de producir el espejismo de la belleza sin artificios llamativos, partiendo de la naturalidad de la lengua hablada. En definitiva, el artículo descubre la misma postura que él defendió a lo largo de más de cinco décadas en su actitud creativa.

También en 2002 publicó en la revista *Litoral* un curioso relato de corte autobiográfico que supone un retorno al paraíso perdido y truncado por la guerra, episodio que González nunca pudo –ni quiso– borrar de su memoria. El artículo se dio a conocer bajo el título de «Todos los comienzos» y en él, González evoca, con nostalgia y amargura, el último verano en el que experimentó la mágica sensación que durante su infancia embargaba su ánimo cuando terminaba el curso y comenzaban las vacaciones. Aquel verano de 1936 no transcurrió, sin embargo, como los anteriores. Una circunstancia incomprensible para un niño de once años transmutó el escenario habitual de su ciudad, de su barrio, de su calle, y cambió los alegres colores del verano por los grises de la guerra. La frágil salud del anciano poeta, muestra, por otro lado, una memoria precisa avezada en liberar episodios que nunca han dejado de acompañarlo. Descubrimos una faceta narrativa capaz de recrear con sencillez y frescura ambientes con una profunda carga emocional.

El relato nos sitúa en los días previos al desencadenamiento del conflicto, acompañando al niño que jugaba con la intuición de un futuro próximo que le haría ingresar en el mundo de los adultos con el comienzo de sus estudios de bachillerato, mientras los días “se distendían, enormes, y había menos gente por las calles, lo que le daba una dimensión irreal, igualmente desmesurada, a la pequeña ciudad que constituía todo mi mundo. Los transeúntes buscaban las aceras sombreadas y el amparo de los árboles, caminaban más despacio, vestían ropas ligeras y claras” (GONZÁLEZ, 2002b: 45); para dar paso a continuación a la confusión y el caos cuando un “buen día –un mal día– [...] los escasos transeúntes caminaban apresurados, sin respetar el indolente ritmo del verano, despreocupados del pegajoso sol, olvidados de la existencia de aceras sombreadas. Solo algunos grupos de obreros rompían la extraña calma [...]. La radio había dado ya la noticia: sublevación militar, traición a la república” (*ibid.*: 46).

Las páginas siguientes confirman algunos episodios vividos en ese tiempo de miseria referidos por su amigo Paco Ignacio Taibo I en el libro *Para parar las aguas del olvido*: La agresión recibida por parte de un joven falangista que lo amenazó de muerte mientras apoyaba el cañón de su pistola en su pecho; la adquisición de sus primeras nociones

musicales gracias a su relación con Santiago, un sargento-jefe de la banda de tambores del bando sublevado que ocupó Oviedo, que de manera elemental le instruyó en el manejo de la guitarra, y cuyas enseñanzas se vieron truncadas cuando un fragmento de metralla acabó con la vida del improvisado maestro; o la turbia historia del moro Mohamed, a quien el niño consideraba su amigo y que no obstante, le hizo experimentar un temor desconocido al sentirse lascivamente deseado... Historias amargas, en fin, que certificaban que “el verano había terminado definitivamente para dar paso al largo tiempo de la humillación” (*ibid.*:48)<sup>81</sup>. Anécdotas en las que el niño aprendió pronto que la realidad podía esconder mil caras y que cada una a su vez admitía muchas miradas distintas.

De signo diferente es el artículo que escribió para las Publicaciones de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español, «Viaje por los alrededores de Don Quijote», en una de las contadas ocasiones en las que González dio a conocer sus reflexiones acerca del libro cervantino. Para el poeta, se había escrito tanto sobre el *Quijote* que “la pretensión de añadir algo sería, más que una imprudencia, una temeridad. O peor aún: una tontería” (2005:27); por eso, cuando se decide a hacerlo, propone un original análisis en el que destaca la capacidad de la obra para arrojar luces no sobre ella, sino sobre la identidad de quienes se enfrentan a su lectura. González defiende que según el tipo de lectura que hagamos del *Quijote* estaremos informando de cómo somos nosotros, por encima de cómo es la obra. Para demostrarlo, se fija en la valoración que sobre la novela llevaron a cabo personalidades tan diversas como Unamuno, Ortega y Antonio Machado para extraer la siguiente conclusión:

Las páginas que Unamuno, Ortega y Machado dedicaron al *Quijote*, revelan de una manera muy parcial y discutible la identidad de don Quijote, pero trazan con bastante precisión la propia etopeya de quienes las escribieron. Unamuno queda retratado en esas páginas como un buscador de Dios que prefiere la locura a la razón, porque la razón se opone a la fe que necesita para creerse eterno; Ortega se define como un pensador para quien las cosas son un motivo para elaborar teorías, dotado de un cierto sentido aristocratizante que lo lleva a preferir el trato con el demiurgo que con sus criaturas, y a purificar, a reducir a «estilo» la compleja y ambigua realidad; y Machado se deja ya ver como lo que será hasta su muerte: una persona identificada con el pueblo, defensor de sus valores y valedor de sus causas (*ibid.*: 35-36).

---

<sup>81</sup> Los episodios referidos por Ángel González en «Todos los comienzos» serán recogidos de forma casi literal años después por Luis García Montero en la novela *Mañana no será lo que Dios quiera*.

En 2003, Ángel González vuelve a la obra de Antonio Machado para centrarse en esta ocasión en el primer poemario del poeta andaluz. En un breve artículo publicado en el suplemento cultural del periódico *ABC* titulado «*Soledades*: acta de nacimiento de un poeta mayor», González describe el proceso de evolución del primer libro de Machado, *Soledades*, desde la escasa repercusión que alcanzó tras su aparición en 1903, hasta la versión que modificó en 1907 bajo el nombre de *Soledades, galerías y otros poemas*, mediante la supresión de casi un tercio de los poemas que figuraban en la publicación inicial, la reelaboración de otros y la incorporación de nuevas piezas. Según González, con esta modificación Machado estaba anunciando la nueva voz poética que caracterizaría al autor de *Campos de Castilla*, pues en su opinión, *Soledades* sería el único libro de Machado netamente simbolista, que no llegó a despertar el interés del gran público porque no se atuvo a los cánones que en aquel momento habían calado en los lectores a través de la estética modernista más artificial. Machado, defiende González en su artículo, “pensaba que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu, [...] un recorrido por los «caminos laberínticos del sueño»” (GONZÁLEZ, 2005: 90-91). Ese intimismo, que en definitiva descubría a un hombre de espaldas a la realidad, es el que aún no permitía ver al poeta completo que aparecería en sus siguientes poemarios.

En 2004, la editorial Renacimiento publicó en Sevilla, bajo el título de *Cartografía poética. 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*, una curiosa selección de comentarios sobre poemas a cargo de un nutrido grupo de escritores. Ángel González, uno de los poetas encargados de realizar el análisis, eligió el conocido poema de Juan Ramón Jiménez de *Eternidades*, “Vino primero pura”, para elaborar su artículo «La poesía desnuda» (GONZÁLEZ, 2005: 176-180), donde de nuevo valoraba ese concepto sobre su particular mirada exegética del texto. Seguramente, ese no era el poema preferido del asturiano, pero al seleccionarlo en ese momento casi final de su vida, González se mantenía fiel a un reconocimiento que según hemos visto, nunca dejó de estar presente en su conciencia artística.

A la vista de estos trabajos, nada nuevo podemos descubrir sobre lo valorado anteriormente, pues en todos ellos, Ángel González mantiene una hoja de ruta bien planificada que deja poco espacio a la sorpresa, al desvío inesperado. Es consciente de que está llegando a la estación terminal, y quiere hacerlo sin apartarse de la trayectoria que con tanta precisión han

delimitado sus palabras; por ello, no pierde de vista cuáles han sido sus referentes, y no está dispuesto a abandonarlos. A esas alturas de su vida, el arduo y laborioso universo poético construido “palabra sobre palabra” para acomodar la aventura de su existencia ya estaba plenamente configurado, y por lo tanto, los últimos elementos incorporados venían a fortalecer un conjunto que de ningún modo pretendían alterar.

## 9.2. ÚLTIMAS EXTENSIONES DE LA MIRADA POÉTICA. LA MUERTE COMO EFECTO DRAMÁTICO

Entre tanto, Ángel González continuó escribiendo poemas, que según manifestó en más de una ocasión, no tenía intención de publicar porque en ellos detectaba un tono depresivo que no creía oportuno dar a conocer. Con todo, antes de morir en enero de 2008, aún alcanzaría a ver publicadas algunas de esas composiciones. En efecto, tal como señala Luis García Montero en el prólogo de *Nada grave*, en 2002 la revista *Litoral* preparó bajo la dirección de Susana Rivera un número especial para rendir homenaje al poeta, *Ángel González. Tiempo inseguro*, y en él se incluyeron los poemas «Dedicatoria», «Yo insistente», «Quizá mejor ya no», «Una sombra», «Hoy» y «Caída». En 2006, Segundo Santos Ediciones publicó una hermosa antología artesanal prologada por Benjamín Prado titulada *Qué sabes tú de lo que fue mi vida*, en la que aparecieron por primera vez «A vueltas» y «Arte de magia». Y por último, en octubre de 2007, poco más de dos meses antes de morir, *El País Semanal* publicó «El poema de los 82 años» (GONZÁLEZ, 2008b:13).

Tras la muerte del poeta, su viuda encontró en el ordenador del escritor dos archivos que contenían dos proyectos de futuros libros. En uno de ellos, González parecía estar preparando un almanaque dirigido a un público juvenil, en el que llamaba la atención su tono festivo. En el otro, etiquetado con el nombre *Nada grave*, aparecían 28 poemas entre los que figuraban los 9 ya mencionados en el párrafo anterior. Todo parece indicar que Ángel González tenía prácticamente armado el que sería su último poemario, aunque como veremos, es posible que algunas de esas composiciones estuvieran en proceso de configuración dado el carácter de apunte conciso que se puede intuir en ellas. En cualquier caso, el conjunto tal como, finalmente, cuatro meses después de su muerte vio la luz (respetando el orden que el poeta había establecido en su fichero informatizado), representa el broche perfecto para cerrar una trayectoria sin fisuras, que concluye con un buen ejercicio de síntesis que descubre sin sorpresas el punto de llegada intuido por el/los hablante/s de todos los poemarios a lo largo de más de cinco décadas. Podríamos afirmar, que si, por un lado, como apuntaba Enrique Baena en el estudio ya citado en el inicio de este trabajo, el

poema «Te tuve» situado al frente de *Áspero mundo* ya contenía las claves fundamentales de su configuración poética, por otro, *Nada grave* compendia en forma de conclusión el desenlace definitivo de ese intento de clarificación de la existencia sostenido sobre la tensión permanente derivada de la interacción entre el sujeto y la realidad, cuyo reflejo en el poema descubre una angustia *in crescendo* que paradójicamente se materializa en la disolución del personaje. De esa forma, el final tan temido y anticipado en muchos de los poemas de Ángel González se concreta de forma real, dotando con ello a la situación comunicativa que se plantea con los lectores de su obra póstuma, de un involuntario dramatismo por el cual, las palabras del poeta parecen arribar desde esa dimensión ambigua e imprecisa que intentaba concretar en sus versos.

Tras la publicación de *Otoños...* siguió escribiendo poesía, pero a un ritmo más pausado del habitual, y con un tono marcadamente pesimista. El hombre, agotado y limitado físicamente, agudiza su intuición sobre sus obsesiones permanentes (la cercanía de la muerte, el dolor por el recuerdo, la aflicción sentimental...), enfatizando la tristeza y motivando un cierto descreimiento sobre su papel en la vida. Pero todavía le quedará la suficiente lucidez como para expresar ese estado emocional sin patetismos ni solemnidades. Por eso, aunque se sabe próximo al final, le resta trascendencia a una situación que, siguiendo su instinto burlón, intuye como “nada grave”, y dado como es a relativizar las cuestiones absolutas, supone que el dolor y el sufrimiento no son más que reflejos del sentimiento, motivo por el que a pesar de todo sigue aferrándose a la vida. Sin embargo, en la misma medida, las limitaciones que como ser vivo siente cada vez con más intensidad, le recuerdan su verdadera naturaleza, y la fragilidad que ahora percibe en su persona le hace tomar conciencia de la fuerza agresiva que procede de la vida, ante la que empieza a intuir su carencia de medios para contrarrestar su inercia destructiva.

### 9.3. ÉNFASIS DEL DESCREIMIENTO

Felipe Benítez Reyes describe con acierto ese proceso de abatimiento personal del poeta incrementado ante lo que adivina el filo de su existencia y que deriva en la incredulidad hacia el sujeto poético. Así, el hablante se ve superado en todas las líneas por una fuerza destructiva que la poesía no logra contener. Siente que los recursos que tiene a su alcance ya no son eficaces, y por lo tanto, experimenta una extrañeza que le hace recelar de la poesía como instrumento, porque la vida sobrepasa la necesidad de expresarla lingüísticamente (BENÍTEZ REYES, 2008). La palabra poética se queda pequeña ante la vida, se siente

frágil, inútil... y la inmediata consecuencia es la disolución del sujeto en un proceso lento de degradación, algo que González empezó a representar en *Deixis en fantasma*, libro con el que *Nada grave* mantiene una sintonía emocional muy evidente. Esa sensación de descreimiento que Benítez Reyes identifica en casi todos los grandes poetas en la fase final de sus vidas, resulta reincidente en el caso de González, que como sabemos, ya la experimentó en los años que –tras manifestar haber tomado conciencia de la inutilidad de “tantas cosas”– decidió poner un océano de por medio para alejarse de una situación opresiva que por entonces no tenía visos de reversibilidad, aunque como recordaremos, aquella desesperanza no supuso nunca el abandono del convencimiento, y el hablante mantuvo su lucha activa y su compromiso ético desde la atalaya del experimentalismo. Pero ahora, en la vejez del poeta, se percibe un ajuste acorde a las nuevas circunstancias. El descreimiento se insinúa mediante una indefinición del sujeto poético presentado de forma confusa, casi espectral, perdido en una dimensión fronteriza entre dos mundos desde donde mantiene su último combate con la vida.

*Nada grave* es un libro que plantea la intuición de ese límite. Un poemario que cierra de manera coherente una obra desarrollada permanentemente sobre el terreno de la dialéctica, porque González siempre tuvo conciencia de transitar por una realidad en tensión; y la nueva ubicación del hablante –o quizá mejor dicho, desubicación– en la frontera entre la vida y la muerte representa absolutamente esa formulación. Por eso tiene sentido que en estos poemas encontremos esa indecisión sobre todas las reflexiones que proceden de un sujeto perdido, que descrea de la poesía, pero aun así no deja de escribir, y que no obstante, también duda de sí mismo mientras afirma encontrar consuelo en el arte. Estamos ante un libro en el que la muerte se acepta sin dramatismos a la vez que se intenta el último desesperado esfuerzo por aferrarse a la vida. Esa perspectiva de ambigüedad es la que el hablante parece destacar en el poema que funciona como dedicatoria del libro, donde representa un diálogo consigo mismo en el que descubre la inconsistencia de su *ser* y de la palabra poética:

*Sin ti la poesía  
ya no me dice nada,  
y nada tengo que decirle a ella.  
La única palabra  
que entiendo y que pronuncio  
es esta  
que con todo mi amor hoy te dedico:*

*nada* (GONZÁLEZ, 2008b:19).

El tono de esta composición esconde un nuevo engaño con el que González resalta precisamente el carácter poco fiable de la lengua literaria, porque a simple vista, podríamos pensar que sobre un planteamiento sentimental, el sujeto articula su triste discurso movido por una decepción amorosa; sin embargo, y como veremos enseguida, el contexto global del poemario descubre al verdadero receptor que no es otro que él mismo, y que por lo tanto, en el fondo nos encontraríamos ante un texto que supone una forma de despedida de la vida, y en consecuencia también de la poesía.

#### 9.4. CARÁCTER ANFIBOLÓGICO DE “NADA GRAVE”

El enfoque que estamos destacando en *Nada grave* no supone ni mucho menos una novedad en la obra de González. Fue Alarcos el primero en señalar en su célebre estudio de 1969 el posicionamiento de un sujeto consciente de que todo parecía conducir a la nada, motivo por el que buscaba iludirse persistiendo en su afán por la vida (1996: 25), así como la existencia en su poesía de dos planos que se entrecruzaban continuamente desvelando un permanente carácter dialéctico (*ibid.*: 78-100). Los títulos de sus poemarios, o de los apartados en los que estos se estructuraban aluden a esa mirada plural de la vida que rehúye dogmatismos y planteamientos absolutos. Por ejemplo, al *Áspero mundo* se le opone un *Acariciado mundo*; a su vez, el poeta transita por la vida *Sin esperanza pero con convencimiento*; mientras entiende que el sentido de la realidad se aprende observando diversas *Lecciones de cosas* para obtener un *Grado elemental* que permita asimilar mejor el complejo *Tratado de urbanismo* que rige la convivencia. Después, el resultado de la interacción entre el sujeto y la realidad se representó mediante una serie de *Breves acotaciones* y una *Muestra de procedimientos narrativos* que dejaban constancia de la fragilidad derivada de cualquier intento de clarificación de la existencia, hasta que finalmente condujeron al hablante hacia ese espacio fantasmal y fronterizo de difícil configuración donde ahora cobraba forma la *nada* presentida desde siempre.

*Nada grave* extiende esa inercia antitética hasta el último momento, porque la expresión esconde el último guiño de González con el que aludió a esa dualidad. Laura Scarano (2012) plantea una lectura del título que tiene en cuenta la dilogía implícita en una expresión que alerta una vez más de la existencia de dos tonos superpuestos. Por un lado, muestra la actitud de un sujeto que acepta la muerte sin dramatismos, describiendo con ironía el trance como



“nada grave”; sin embargo, el tono se transforma cuando descubrimos al hablante embargado por las dudas en ese espacio indefinido donde siente diluir su existencia. Bajo esa consideración, el libro describiría ese proceso de disolución hacia la *nada* que ahora se contempla con *gravedad*. Como señala Juan José Lanz,

«nada grave» parece referirse de un modo irónico a la muerte, al camino que lleva hasta ella y que nos llevará con una especie de diagnóstico clínico casi erróneo. La ironía, como distancia, como construcción de una forma de pudor, parece entonces como una de las claves que contrarresta unas veces y acentúa otras el pesimismo vital del poeta. Pero la función pronominal de “nada” puede leerse con valor nominal absoluto, y aludir así a la inexistencia, al vacío, a la “nada” que es el hombre desde una perspectiva existencialista, y el adjetivo referirse a la gravedad, a la caída del hombre en la existencia, al “peso del ser” a que se refería el verso de “*Para que yo me llame Ángel González*”: “*para que mi ser pese sobre el suelo*”. Entonces el libro adquiere toda la dimensión pesimista de un existencialismo radical, que percibe la caída en la existencia como una caída en el vacío (LANZ, 2009: 182-183).

Esa interpretación alumbra lo que Scarano califica como la “última mueca” del poeta, que nos estaría invitando a aceptar sin patetismos el “momento más grave” al que se enfrenta tarde o temprano cualquier ser humano, aquel que se aludía en «Hay tres momentos graves, más el cuarto» de *Prosemas* y cuyos ecos resuenan ahora con toda claridad. El poemario propone, por lo tanto, una ética para asumir serenamente la muerte.

La hispanista argentina subraya por otro lado, el incremento del tono existencial motivado por la mayor incidencia de una serie de factores relacionados con la que Francisco Díez de Revenga denominaba “poesía de senectud”<sup>82</sup>. Scarano se apoya en Díez de Revenga para descubrir algunas notas comunes que parecen teñir el espacio poético de los escritores que, como Ángel González, continúan componiendo en el tramo final de sus vidas. Así destaca entre otros, la presencia de la vejez como principal motivo de reflexión que caracteriza a la contemplación de la propia identidad y que degenera en autopercepciones degradadas; la reacción frente a la juventud vista desde la añoranza; la sensación de resignación y alivio ante determinados antiguos temores; la consideración de los efectos catárticos de la lengua literaria, o por mencionar alguno más, la mayor sensación de soledad ante la merma del estímulo amoroso.

---

<sup>82</sup> Díez de Revenga, Francisco. *Poesía de senectud*. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales, Barcelona, Anthropos, 1988.

Todos estos aspectos se encuentran sin duda en la última poesía de Ángel González, aunque quizá sería demasiado arriesgado considerar que todos fueron motivados por la avanzada edad del poeta, porque como hemos venido corroborando, alguno forma parte de su ADN poético, como por ejemplo la tendencia a la autodegradación, la mirada nostálgica del pasado o la desilusión sentimental. Sin embargo, sí podríamos aceptar ese factor circunstancial de la ancianidad como un elemento amplificador que contribuye a fijar de manera definitiva la imagen del sujeto en ese espacio de indefinición que permite construirlo desde su deterioro, dando como resultado esa imagen de ser espectral perdido entre dos mundos.

#### 9.5. DISIPACIÓN DEL HABLANTE

El primer poema de *Nada grave* presenta al sujeto desde esa perspectiva fronteriza ubicada entre la existencia y la disolución, dejando ver que no nos encontramos ante una vida que se experimenta con plenitud. El hablante se siente “resucitado de la vida”, es decir, procede de la existencia y ahora camina hacia la sombra por la senda de la decepción, por ello adopta la forma imprecisa de un Lázaro anagramáticamente invertido (Orazal) que, paradójicamente camina tras su resurrección hacia la muerte próxima (“*no todavía*”), dejando tras de sí una vida contemplada como un esfuerzo inútil y fracasado:

Soy el resucitado de la vida,  
 el que regresó al reino de la nada,  
 en el que sé que estuve,  
 aunque no lo recuerdo.  
 De todas formas, sombras familiares  
 me miran con curiosidad  
 y alguien me dice, no sin asombro:  
 —Has vuelto.  
 ¿Quién te ordenó pasar de la luz a la sombra?  
 —*No todavía la muerte;*  
*solamente el fracaso de la vida* (2008b: 21).

El desdoblamiento del sujeto en una especie de diálogo fantasmal descubre esa doble dimensión del tránsito. El tono grave, pero no solemne, anticipa una despedida sin ampulosidad. La ambigüedad del discurso confirma la desorientación que el hablante también pretende extender en la conciencia del lector; ¿por qué la vida ahora se señala

mediante sombras mientras la muerte permanece iluminada? Tras una segunda lectura, la intención queda manifiesta; la vida representa la oscuridad, el caos en el que el sujeto no ha conseguido clarificar su papel, mientras que la muerte es una certeza inminente, perfectamente contorneada a la que el hablante se dirige sin posibilidad de errar el camino. En ese estado, casi ha extraviado la noción de la realidad; ahora los recuerdos han perdido consistencia, y el presente, también confuso, ha quedado degradado a sombras.

Después del poema inicial que funciona como una extraña dedicatoria, y de «Orazal» (segunda composición en la que Ángel González acude a la inversión del término para producir una nueva versión semántica de su contenido global<sup>83</sup>), el lector ya está prevenido para derivar la reflexión hacia el espacio delimitado por la dilogía del título<sup>84</sup>.

Algo distanciado en el poemario pero manteniendo la misma tensión en el sujeto aparece «A vueltas», que en realidad supone una prolongación de la secuencia reflejada en «Orazal»:

Y ahora, ¿dónde estoy?:  
en el lugar del que vengo,  
no en el lugar al que voy.

Pese a todo, sigo viaje.  
Me detengo  
para mirar el paisaje,  
lo reconozco y me digo:  
ya lo vi.

<sup>83</sup> Recuérdese «Yarg Nairo» de *Muestra...* (vid. 5.5., p.204).

<sup>84</sup> Menos apropiado parece el análisis que propone John C. Wilcox en el artículo que dedica a la lectura de *Nada grave* en la recientemente aparecida revista *Prosemas*. En la página 30 de esta tesis anticipábamos la falta de rigor que José Luis García Martín señalaba en algunos estudios de la revista; veamos un ejemplo concreto de a qué se refería. En su trabajo, Wilcox insinúa que los poemas de este libro están directamente vinculados a un episodio real que puso al poeta al borde de la muerte: “estos textos póstumos de nuestro poeta son capaces de estimularnos a preciar la vida en sí, a confrontar la finalidad de la muerte y a comprender un poco mejor la lamentable condición de decrepitud corporal y degeneración física que el ser humano sufre y aguanta después de algo semejante a un derrame cerebral” (2014: 195). En relación a «Orazal», sugiere que refleja la superación de esa experiencia traumática, en la que perdió la conciencia real de la vida, proponiendo incluso su muerte momentánea. Dicho de otra forma, Wilcox acoge el sentido literal de resurrección para presentar al hablante que vino de la muerte. No me extenderé demasiado en esta valoración que a todas luces parece obviar toda la trayectoria del poeta, y que propone como colofón de su obra la respuesta a un episodio circunstancial que por otro lado, estaría desmontando parte del andamiaje fundamental de la poética del autor (resulta poco probable que Ángel González propusiera como despedida una obra con regresos del más allá). Recordemos que el poeta convivió con la muerte en su niñez y se enfrentó a ella en la adolescencia, circunstancias efectivamente graves que indudablemente incidieron en su conciencia; pero no debemos olvidar los procedimientos que empleó desde el comienzo para relativizar su dolorosa transcendencia y restar dramatismo a ese tipo de experiencias; baste que volvamos a considerar, por ejemplo, el poema de *Prosemas...* «Vean lo que son las cosas» (vid. p. 286). No es, por tanto, una herida concreta la generadora de estas últimas muestras de incertidumbre. La herida ahora, es la suma de todas las lesiones que dejaron su cicatriz en la percepción de Ángel González.

Pues entonces, ¿por qué sigo?

Porque sí (2008b: 53).

Ahora el desdoblamiento se produce en torno al *yo* dotando a la composición de un carácter monologado que parece reducir ese ámbito espectral donde se encuentra perdido el sujeto. El presente es un concepto que provoca incertidumbre (“ahora, ¿dónde estoy?”) porque desde él solo se puede vislumbrar un paisaje que certifica su fracaso. El hablante mira a su alrededor (hacia el pasado– “en el lugar del que vengo”– y hacia el futuro –“en el lugar al que voy”) y constata su decepción (“ya lo vi”) al no identificarse en ninguno, porque el pasado es doloroso y la oscuridad del futuro produce desasosiego. Sin embargo, ese presente es lo único a lo que puede aferrarse, y lo hace con contundencia, “porque sí”.

De esa forma, el lector termina por concretar la imagen que el sujeto ofrece sobre sí mismo cuando en uno de los primeros poemas del libro se presenta como un «Yo insistente» frente a la luz del mundo, y “sombrío” cuando hace referencia a la oscuridad:

Cierro los ojos: desaparece el mundo.  
En el interior negro de mi cuerpo  
sigue mi yo sombrío sin cambiar de postura.  
Ensimismado, mudo, impenetrable.  
Asusta su silencio: es un reproche.

Abro los ojos: el mundo reaparece  
luminoso, diverso.  
Pero mi yo persiste, no abandona.  
Él es el que lo mira,  
él es el que proyecta  
el mutismo obstinado, la frialdad distante  
que el mundo me devuelve implacable, severo (*ibid.*: 23).

De nuevo comprobamos el vaivén que proporciona el cambio de perspectiva, la oscilación entre el *yo* (“mi yo persiste”) y una tercera persona que representa el extrañamiento (“Él es el que lo mira,/ él es el que proyecta”), es decir, la sensación ambigua de sentirse sujeto capaz de configurar el mundo, o la de ser objeto inerte en el espacio de la nada.

La indefinición del hablante, inmerso en el proceso de disolución de su entidad en el trayecto final de la vida, cobra relieve además mediante imágenes de autodegradación que descubren la percepción de sus limitaciones. Según vamos comprobando, la representación del *yo* se ve continuamente condicionada por la forma en la que el sujeto acomoda la realidad a su circunstancia. En el proceso, pueden intervenir factores que aluden a distintas capacidades que ponen a prueba la compatibilidad del hablante con el entorno, como por ejemplo, las que descubren conflictos de carácter puramente sociológico o las que destacan restricciones localizadas en condicionamientos físicos, estas últimas casi siempre asociadas al deterioro que produce el paso del tiempo. Ángel González ya había planteado a través de la ironía y de la parodia este tipo de reflexiones muchos años atrás para dejar constancia de sus dificultades para interrelacionarse con un entorno hostil; pero ahora, la conclusión resulta definitiva. Recordemos en esa línea, el poema de *Muestra...* «Dato biográfico», en el que la soledad del hablante motivaba un análisis aparentemente incoherente que cuestionaba su forma de vivir, y que rebajaba su entidad humana hasta considerar como posible entorno de coexistencia el mundo de las cucarachas, con las que parecía tener algún conflicto de convivencia<sup>85</sup>. En el poema «Hoy» de *Nada grave*, la degradación incide sin embargo en las limitaciones físicas:

Todo lo que yo tengo de animal,  
de vertebrado,  
de mamífero,  
hoy se adueña de mí con descaro exultante.  
Hoy no tengo razón, y lo celebro.  
¿De qué me serviría,  
salvo para evaluar ciertas catástrofes?  
No pienso, luego existo  
aunque sea a duras penas, malamente [...] (*ibid.*: 35)

La animalización que plantea en la primera estrofa va asociada a una merma de las facultades intelectuales que ya apenas solo le sirven para aumentar el sufrimiento mediante la evocación de realidades calamitosas. La descripción taxonómica de los tres versos iniciales comienza con el rasgo más genérico, en el que se encuentra integrado como “un animal más”, privado de razón que lo conecte con la vida, aunque sí es capaz de tomar conciencia de su aislamiento. Por eso resulta irónico –por paradójico– el verso en el que

---

<sup>85</sup> Vid. 5.6., pp. 208-211.

pretende desprenderse del intelecto, del que a su vez pueden extraerse dos lecturas que deslizarían la hipótesis de un error, porque al afirmar “*no tengo razón*” podría insinuar por un lado su incapacidad para desarrollar una reflexión coherente, y por otro avisar al lector de la ilógica derivada de un planteamiento que procede de quien se siente incapaz de pensar. De lo que no cabe duda, es de que la inversión del principio racionalista cartesiano del verso octavo enfatiza la duda sobre su identidad mediante la negación del pensamiento, cuestionando con ello su aptitud para establecer certezas, y en definitiva, para sustentar su propia existencia.

Hay, no obstante, indicios de un íntimo deseo de *ser* implícitos en la recreación de su estado de confusión, en el que todavía se detectan las huellas de una condición anterior. El hablante, aturdido en esa atmósfera fantasmagórica, intenta evidenciar su presencia, pero duda de cuál es el código que puede emplear para lograrlo: “Soy esto/ –dice o casi relincha, desafiante, mi cuerpo– / y nada más que esto:/ cuadrumano o solípedo/ y poca cosa más: sedentario, nocturno”(ibid.). ¿Conserva aún la capacidad del habla, o debe conformarse solo con emitir sonidos que indiquen su presencia? ¿Su aspecto lo identifica como un ser parecido al hombre (“cuadrumano”)?, ¿o por el contrario está más próximo al de otras especies irracionales (“solípedo”)?. Entre tanta incertidumbre, desliza dos aspectos, el sedentarismo –ahora en la vejez– y la nocturnidad –eterna compañera del poeta– que permiten al lector establecer una relación entre ese sujeto desorientado y el hombre que, a pesar de todo, intuye que se encuentra detrás. Un hablante dispuesto a emplear todas sus energías, con la misma determinación de quien se siente pleno de facultades, en un último esfuerzo que definitivamente parece inútil, porque la muerte aguarda al final de la *senda*:

Si me quedara ánimo trotaría por los campos  
como un caballo joven bajo la luna llena.  
Pero no tengo fuerzas;  
igual que un elefante centenario  
–vertebrado, mamífero–  
me voy por una senda sin regreso (ibid.).

La torpe imagen del elefante camino del cementerio termina por degradar definitivamente una secuencia destinada a descubrir el empeño definitivo del sujeto de mantenerse vivo en ese instante límite (el caballo joven que trotaría por los campos), a la vez que busca mediante el proceso de deshumanización diluir el dolor en la irracionalidad. Técnicamente,

González emplea el cambio de registro para subrayar la crisis de identidad a la que está sometido el personaje. El tono más grave del hablante consciente del final que le aguarda se contrarresta con expresiones más frías propias del lenguaje científico (“vertebrado”, “mamífero”, “cuadrumano”, “solípedo”) que apuntan hacia un sujeto que pretende aliviar su congoja al amparo de la pérdida de la racionalidad. Llama la atención que el poema se cierra con una expresión, “sin regreso”, que confirma la paradoja que planteábamos en «Orazal», y que por tanto, desmonta la controvertida interpretación que Wilcox proponía para la misma<sup>86</sup>, corroborando lo que González ha deslizado siempre en sus composiciones de corte existencial cuando intuía un inevitable viaje sin retorno.

Un enfoque irónico se desprende del título «Última gracia», composición en la que el poeta retiene al sujeto en esa perspectiva de dudosa definición, como el Lázaro resucitado a la vida del poema anterior. La dilogía que sugiere la expresión del epígrafe invita a pensar tanto en un último acto de piedad (como sugiere el hablante), como en la última broma del poeta al jugar con ese personaje que se siente “ya caído” mientras todavía manifiesta sus últimas pruebas de conciencia:

Acaso  
ese golpe final  
—yo ya caído—  
no fue otro acto de crueldad,  
sino una prueba  
de la piedad que decían no tenerme (*ibid.*: 25).

El hablante prolonga con tono amargo esa intuición de sentirse ya acabado en el filo de su vida, porque eso es lo que realmente aguarda en el siguiente paso; sin embargo, esa situación

---

<sup>86</sup> Referenciaré solo un ejemplo más de ese análisis, digamos que cuanto menos, “arriesgado”—por no resultar tan contundente como José Luis García Martín—. Wilcox interpreta la animalización que se plantea en el poema como un efecto derivado de la supuesta enfermedad a la que se enfrentó el poeta: “Las imágenes seleccionadas aquí aluden a los efectos de un derrame cerebral, diría yo: en el centro de este poema encontramos varias imágenes animales juntas con unos neologismos gonzalianos, «cuadrumano o solípedo» (v.13). En estos el poeta se presenta a sí mismo como un ser humano con cuatro patas (es decir, que tiene que arrastrarse por el suelo como un animal) o, al revés, se describe a sí mismo como un ser humano con una sola pierna (la implicación es que con el derrame cerebral habría perdido el uso de la otra pierna)” (2014: 201). Más allá de la originalidad de su lectura, parece evidente que Wilcox, o desconoce la existencia en el léxico castellano de los términos patrimoniales “cuadrumano” y “solípedo”, y que por lo tanto, no son neologismos creados por González con un valor connotativo especial más allá del comentado en nuestra explicación (concretamente, “cuadrumano o cuadrúmano” no designa a un animal con cuatro patas, sino al mamífero en cuyas extremidades el dedo pulgar es oponible a los otros dedos; y por su parte, “solípedo” no alude al animal que emplea una sola pierna, sino al cuadrúpedo cuyas extremidades solo tienen un dedo protegido por una uña gruesa que se denomina casco); o lo que en realidad quería sugerir es que sobre la base de esas dos palabras castellanas, Ángel González plantea una especie de juego paronomástico para sugerir la connotación, que en efecto existe, aunque según nuestro juicio, no procede de una extraña deformación de significantes, sino del contexto en el que los dos términos se integran para plantear la autodegradación.

terminal le impulsa a apreciar como un último golpe de gracia el tiempo que aún le resta. La indefinición que se desprende del verbo del último verso –“*decían*”–, señalando de forma genérica al sujeto gramatical omitido, acentúa de nuevo mediante el contraste entre el *yo* y el *ellos*, la sensación de extrañamiento que el hablante mantiene con el mundo.

«El poema de los 82 años» extiende esa misma línea de degradación en una composición que prolonga sutilmente la ironía para enfatizar la decrepitud del sujeto que contempla su figura como quien observa el paisaje de unas ruinas. De nuevo es posible detectar distintos niveles discursivos sobre los que el hablante camufla su desorientación y que aumentan la sensación de encontrarnos ante un personaje ambiguo. En la primera estrofa, el énfasis irónico descubre un sujeto que describe su deterioro con cierto desdén conformista:

Ha pasado casi un siglo.  
Soy un señor muy antiguo.  
O mejor,  
lo que queda de un señor:  
unos restos  
desvaídos,  
algún gesto  
que pretende ser cortés.  
Es poco, pero algo es (*ibid.*: 55).

Con un tono escéptico y burlón reproduce la autorrepresentación de quien se siente anacrónico, fuera de lugar; una imagen desvaída en todas las acepciones posibles del adjetivo, (descolorido, apagado, adelgazado, disminuido, impreciso y desdibujado), “un resto” al fin y al cabo, que solo puede ofrecer como testimonio de su ser el intento de mantener una actitud respetuosa. A eso ha quedado reducida su naturaleza, y ese es el mejor reflejo de lo que ahora pretende transmitir su poesía, el resultado de la confrontación entre su circunstancia y la realidad; una conducta digna en una situación terminal. Y no obstante, ese rastro tan etéreo de su existencia le resulta suficiente para seguir reivindicándose (“Es poco, pero algo es”).

La atmósfera de irrealdad y la falta de consistencia del hablante se manifiestan abiertamente mediante la sucesión de voces que se van desplazando a lo largo de toda la segunda estrofa. El tono coloquial del sujeto de la primera parte parece deslizarse en el popular refrán “agua pasada no mueve molino” con el que da comienzo a la segunda secuencia, y que sobre el



símbolo del agua dibujado por otras voces a través de los siglos, va a construir la imagen de quien declara amar todavía la vida. Así, el dicho agudo genera una respuesta adversativa que discurre bajo la conexión con la imagen manriqueña del río que enseguida se entrelaza de nuevo con el discurso del hablante en otra expresión coloquial de tono irónico:

Pero el río de la vida  
que pasó  
sigue moliéndome vivo, (*ibid.*)

Dos audaces encabalgamientos revierten sucesivamente el tono aludiendo primero, directamente al quevedesco “amor constante”, y orientado después por el sujeto hacia su propia vida insinuada a continuación mediante la machadiana referencia al murmullo de las aguas lejanas que señalaban al pasado:

hecho *polvo*  
*enamorado*  
*del agua*, del agua aquella,  
cuyo murmullo lejano  
aún oye mi corazón.

El juego verbal del perspectivismo intertextual de esta composición como procedimiento para configurar la imagen de la manifestación del profundo amor que aún profesa por la vida, recuerda al González más juguetón de *Muestra...* o *Prosemas*. Por otro lado, este texto corrobora una constante mantenida por el autor en toda su trayectoria desde sus primeros poemarios. En 7.3. ya anunciábamos la extrañeza intuida en su autopercepción con motivo del fluir temporal sobre uno de los primeros poemas de *Áspero mundo*, «Cumpleaños», donde en efecto, el sujeto notaba sentirse “menos cierto, confuso,/ disolviéndose en aire/ cotidiano, burdo/ jirón de mí, deshilachado/ y roto por los puños”<sup>87</sup>. No resulta complicado establecer la conexión entre aquel “burdo jirón deshilachado” de entonces y los “restos desvaídos” de ahora.

«Una sombra» (*ibid.*: 33) supone un nuevo estadio en la atenuación de la identidad, reducida por fin a una vaga oscuridad sombría. El coloquialismo inicial del primer verso apenas palía la amargura que el sujeto muestra a lo largo de toda su existencia desde el momento de venir al mundo. El nacimiento se plantea como una imposible fusión de fuerzas contrarias, aquí

---

<sup>87</sup> Vid. p. 304.

representada en la antítesis del tercer verso (“luz/sombra”). Estaríamos ante una de las composiciones más angustiosas de su obra que, sobre la base de esa incoherencia, fundamenta la vida en la continua duda desde la intuición de estar abocada a disolverse de nuevo en la lóbreguez de la que procede.

La madre que me parió,  
en el momento de alumbrarme,  
no sabía que daba a luz un pedazo de sombra.

Como era de esperar, creció esa sombra,  
se hizo  
más grande y más oscura,  
negra, negra.

Y acabó ensombreciendo cuanto la rodeaba.

En su ámbito sombrío,  
ya no tiene perfiles esa sombra:  
confundida en lo oscuro con lo oscuro,  
sombra  
en pena de sí misma o  
(no lo sabe)  
en el dolor de todo lo que había ensombrecido.

El “polvo eres...” adopta así una forma aún más degradada y sombría en un poema donde el léxico resalta prácticamente en cada verso el concepto de la oscuridad en la que el hablante está atrapado indefectiblemente al sentirse “sombra en la sombra”, y verse abocado a diluirse en ella hasta perder la conciencia de sí mismo (“pedazo de sombra”, “creció esa sombra”, “más oscura”, “negra, negra”, “ensombreciendo”, “ámbito sombrío”, “oscuro con lo oscuro”...).

Sin embargo, este asunto admite, como por otra parte cabría esperar en un poeta como Ángel González, una perspectiva diferente, menos tensa en lo que a la actitud del sujeto se refiere. Es lo que el lector encuentra en «Arte de magia», que incide en este tema atenuando la gravedad mediante el tono irónico y burlón. Como si ante un público infantil se encontrara, el hablante expone su vida como un truco de ilusionismo y la hace desaparecer de forma

súbita, recreando un misterio que carece de explicación racional, tal como insinúan y exhiben los prestidigitadores:

Sin moverme de mí,  
desaparecí.  
Nada por allá,  
nada por aquí.

Nada, nadie, nada.

No estoy donde estaba.  
No estoy, simplemente.  
Así,  
de repente,  
me desvanecí  
sin dejar vestigio.

¿Quién hizo el prodigio?

La muerte es la mejor prestidigitadora (*ibid.*: 57).

A pesar de todo, es posible adivinar la presencia de un segundo tono más introspectivo entrelazado con la voz de este mago que recuerda la gravedad que se desprende del truco. Un sujeto con dos caras, capaz de hacer magia (“Nada por allá, nada por aquí”) a la vez que propone una meditación más profunda del verdadero alcance que se debe derivar del término “nada”, sintetizado en la secuencia aislada del quinto verso, donde alude al origen del que procede la vida así como a su fortuna futura. El valor sustantivo que designa a la ausencia del *ser*, “nada”, solo puede dar como resultado la indefinición y la carencia de entidad, “nadie”, cuyo único destino lógico es de nuevo “la nada”. El lector puede deducir así que el juego planteado en el truco de magia no es más que una forma lúdica de acompañar la reflexión metafísica que discurre de forma paralela. La parte central del poema (“No estoy donde estaba”, “de repente,/ me desvanecí) resalta la desubicación y disolución del sujeto extendidas en el trasfondo de todo el libro. La composición concluye con el descubrimiento del artífice de la extraña ilusión final, que esconde por parte del hablante una irremediable aceptación de su destino. En definitiva, estaríamos ante una propuesta poética que refleja una denodada lucha entre dos posturas ante la consideración de la existencia. Por un lado, la

mirada escéptica sugiere “la nada” como única respuesta, y por esa línea discurren los poemas que van disolviendo la figura del personaje en sombras, oscuridad y vacío hasta el punto de que la insustancialidad del propio sujeto sirve para alegorizar el concepto de la “grave nada” que lo circunda. Contra esa fuerza, se opone con tenacidad otra mucho más débil, pero dispuesta a prolongar al máximo cualquier efecto que lo permita asirse a la vida.

#### 9.5.1. POEMAS “PAREADOS” PARA ENFATIZAR EL CANSANCIO DE LA EXISTENCIA

La compleja relación que González mantiene con el mundo le lleva a tener que considerar la posibilidad de que detrás de una reflexión siempre se pueden derivar enfoques distintos, y a veces opuestos, para que el análisis de la realidad resulte más aproximado. Esa premisa casi siempre la ejecuta sobre el mismo poema mediante la inclusión de diferentes voces que se desplazan, superponen o alternan para ampliar al máximo el ámbito de exploración. Con frecuencia, cuando el multiperspectivismo se plantea sobre la misma composición, el poeta se sirve además de procedimientos gráficos (tipos de letra, sangrados especiales, espacios) que ponen al lector sobre la pista de esos hablantes<sup>88</sup>. Sin embargo, también hemos constatado que a veces, González construye sobre la base de un primer poema, un segundo que en apariencia contradice o anula los efectos del anterior. Este tipo de relaciones intertextuales están presentes en su poesía desde sus primeros libros. Los siete poemas pareados de “Ciudad Uno”, primera sección de *Tratado de urbanismo*, constituyen un claro ejemplo de cómo dos composiciones aluden al mismo referente alumbrándolo desde distintos puntos de vista. Por su parte, el poema en prosa «Dos versiones del apocalipsis» de *Prosemas o menos* ofrecía en párrafos contiguos dos lecturas para indicar los efectos de la llegada del fin mundo; y en el más reciente *Otoños y otras luces*, «También un nombre puede modificar un cuerpo» se proponía como alternativa a lo que había indicado en el poema anterior «A veces, un cuerpo puede modificar un nombre». *Nada grave* incluye un nuevo ejemplo de esta técnica para alumbrar los posibles agentes implicados en el proceso de desintegración en el que se encuentra el sujeto. ¿De dónde procede el dolor?, se plantea; y a continuación busca la causalidad oscilando entre los dos focos posibles: por un lado la conciencia del sujeto, y por otro, el mundo que contempla. De ese modo cobran forma dos poemas de idéntico título, «Vista cansada»<sup>89</sup> que sobre la base de la oposición terminan

<sup>88</sup> Hemos visto numerosos ejemplos de todos estos procedimientos en el análisis de los libros que siguieron a *Breves acotaciones para una biografía*.

<sup>89</sup> Según Laura Scarano (2012), estos dos poemas estarían aludiendo al libro homónimo de Luis García Montero con el que desde las páginas de *Nada grave* estarían estableciendo un diálogo. Teniendo en cuenta que el poemario de García Montero se publicó en abril de 2008, habría que dar por sentado que el poeta granadino presentó su proyecto definitivo a Ángel

alumbrando una solución integradora. En el primero de ellos, la fatiga (la desazón que provoca la realidad) deriva del propio acto de vivir, del contacto con la vida:

No achaques a tu edad  
este desinterés, la indiferencia  
—casi desdén—  
con que hoy miras la vida.  
No culpes a tus ojos fatigados.

La fatiga  
no está en los ojos que miran,  
está en todo lo que ven (*ibid.*: 61)

El sujeto se escinde para sugerir en un primer momento que el motivo por el que alguien puede manifestar una actitud desdeñosa hacia el entorno debe buscarse en el ámbito donde se ha desarrollado la experiencia. Esa indiferencia tendría por lo tanto un origen exógeno, ajeno a la propia voluntad. No cansa vivir, parece decir el sujeto, no son los “achaques de la edad” (sustantivaríamos aquí el verbo del primer verso) los que producen el desinterés; cansa la vida con todos sus avatares.

El segundo texto, podría entenderse —en función del desdoblamiento que mantiene el hablante— como una respuesta que se da a la propuesta anterior. La ironía implícita en el juego que se desprende de la simetría con la que se construyen los dos poemas invita a leerlos, a pesar de la triste conclusión a la que conducen, como dos de las composiciones menos graves del poemario:

No achaques a la vida  
este desinterés, la indiferencia  
—casi desdén—  
con que hoy la miras.

La vida es inocente e incansable.

La fatiga

---

González mucho antes de su publicación, y que el asturiano entonces decidiera plantear ese juego de referencias en el que sería su siguiente libro. La hipótesis podría ser cierta, dada la profunda amistad que existía entre los dos poetas, pero no he encontrado testimonios que la certifiquen.

con que ahora la contemplas,  
 está  
 no en lo que los ojos ven,  
 sino en los ojos que miran.

La habilidad verbal de González invierte totalmente el sentido del primer poema introduciendo cambios mínimos que resultan sin embargo decisivos en la nueva extensión significativa. Para el segundo hablante, la fatiga procede de la actitud con la que el individuo se enfrenta a la realidad, proponiendo así un origen endógeno de ese malestar. El corolario que se desprende por lo tanto al superponer las dos secuencias, enfatiza –a pesar de la ironía– el tono depresivo del libro, al sugerir que la fatiga viene motivada por el desasosiego que produce la extensión de esa “nube oscura” que cubre tanto la perspectiva del sujeto como la de la propia realidad. De ese modo se mantiene viva la mirada pesimista con la que el hablante presentaba la experiencia de vivir en el poema «Una sombra».

#### 9.5.2. TERAPIA LECTORA FRENTE AL DESCREIMIENTO: CONFIGURACIONES DEL SUJETO PACIENTE

Junto a esta visión del proceso disolutivo que prepara al sujeto para aceptar definitivamente lo que lleva intuyendo desde siempre, *Nada grave* contiene lo que se podría interpretar como el último gesto de complicidad del poeta con sus lectores, que en medio de la gravedad aguardan ese giro [in]esperado –habitual en todos sus libros– capaz de atenuar en parte el sufrimiento, y cuyo resultado era la vindicación del “escombros tenaz” sobre “la enloquecida fuerza del desaliento”. En este poemario, las composiciones más alejadas del pesimismo son aquellas en las que el sujeto se apropia del personaje del lector para exponer el carácter rehabilitador de los versos ajenos. Las dudas que expresaba como poeta, según veíamos, en relación al valor de sus palabras, paradójicamente desaparecen cuando el hablante se comporta como receptor de las obras que proceden de otras voces. Se establece así una nueva tensión en la que oscila el ánimo del sujeto cuando, según decíamos en 9.2. y 9.3., por una parte acepta sus limitaciones para clarificar la realidad mediante el lenguaje; mientras que por otra, sospecha que aunque el problema de la vida no se resuelve con la poesía, al menos ese intento de alumbramiento se desarrolla mejor a través de ella, y eso, aunque no es una solución, constituye un alivio, porque es mejor que nada. La palabra poética pone un poco de luz en la oscuridad y abona el terreno de la reflexión. Tal como indicaba más arriba,

cuando el *yo* adopta la máscara del lector, manifiesta un efecto terapéutico de la poesía que le ayuda a vencer el aislamiento y la tristeza:

Leo poemas al azar,  
leo casi sin pensar en lo que leo.  
Cuando me encuentro un verso triste,  
siento en el alma como una caricia.  
No es que me alivie la tristeza ajena;  
es que me siento menos solo (*ibid.*: 39)

La impresión que atenúa el sufrimiento se desprende del nuevo rol que posiciona al sujeto en el ámbito del receptor, permitiéndole interiorizar las palabras como mensajes que, al proceder de otros emisores, le hacen sentir que no está solo. González sigue disponiendo los procedimientos para subrayar esa experiencia como paciente. En el ejemplo anterior, «Leo poemas», reafirma al sujeto en ese papel empleando recursos de repetición, como la anáfora y la epanadiplosis de los dos primeros versos. Desde esa perspectiva, incluso las sensaciones más negativas (“*la tristeza ajena*”) se perciben bajo su efecto más balsámico (“como una caricia”).

En el siguiente poema propone otro efecto vivificador de la poesía a pesar de la desconfianza que genera. En efecto, no se puede confiar plenamente en un discurso que se intuye como la configuración de una mentira que ni siquiera es lo suficientemente sólida como para atenuar la dolorosa verdad que propone la realidad. Esta intuición asumida por el hablante poeta, se transforma cuando se percibe bajo la perspectiva del hablante lector, que conocedor de la ilusión que esconde la poesía, comprueba cómo su interiorización transforma la fábula en una emoción real. De esa forma, no resulta tan importante el componente de *verdad* ausente en el origen del poema; lo verdaderamente significativo es el grado de *verdad* que alcanza en su destino:

Al lector se le llenaron de pronto los ojos de lágrimas,  
y una voz cariñosa le susurró al oído:  
—¿Por qué lloras, si todo  
en ese libro es de mentira?  
Y él respondió:  
—Lo sé;  
pero lo que yo siento es de verdad (*ibid.*: 41).

La buena poesía abre la posibilidad de su interiorización catártica en virtud del efecto que produce en la impresión del lector la retórica de la composición, donde se fundamenta la clave de la mentira que encierra. Por medio de los artificios poéticos, el lector se deja convencer por un mensaje falso que provoca en él una reacción real.

Finalmente, por encima de este juego de verdades y mentiras que apunta al sentido y a las propiedades de la lengua artística, se levanta una certeza más contundente y demoledora con la que vuelve a cobrar forma el drama del hombre. En definitiva, si la poesía configura mentiras es porque representa a la gran falacia que es la vida; y cuando la vida no es el modelo sobre el que se sustenta, como sucede con la poesía que solo se alude a sí misma en busca de una experiencia puramente esteticista, el engaño resulta aún más difícil de ocultar. Sin embargo, la ficción de la existencia se descubre más intensa que la del poema. Los versos, al fin y al cabo son solo palabras escritas en papel. La vida en cambio es la gran mentira que intenta ocultar la única verdad absoluta, el destino de la muerte. Por eso, el sujeto advierte que «No solo el poeta es un fingidor»:

Yo soy un fingidor; yo, no el poeta.

Ahora habla el hombre:

Sí, soy un fingidor.

Ved mi sonrisa (*ibid.*: 49).

El poema se desarrolla con un planteamiento que, a pesar de su concisión, despista al lector por la ambigüedad con la que se expresa el sujeto. ¿Detrás de la composición se esconden dos hablantes, como parece sugerirse en el segundo verso?, ¿o se trata de un solo personaje que se desdobra para aludir así a los papeles que puede representar como hombre y como poeta? González contradice el conocido verso del poema de Fernando Pessoa<sup>90</sup> para proponer una reflexión que presenta a la vida como una apariencia verdadera capaz de

---

<sup>90</sup> AUTOPSICOGRAFÍA  
El poeta es un fingidor.  
Finge tan completamente  
que hasta finge que es dolor  
el dolor que de veras siente.

Y quienes leen lo que escribe,  
sienten, en el dolor leído,  
no los dos que el poeta vive  
sino aquel que no han tenido.

Y así va por su camino,  
distrayendo a la razón,  
ese tren sin real destino  
que se llama corazón.



asimilar a la ficción derivada de la poesía. El sujeto adopta de inicio la identidad del hombre real que oculta irónicamente su dolor, como si no existieran las cicatrices que la existencia ha ido imprimiendo en su conciencia; y es ese gran mentiroso el que condiciona la actitud del segundo *yo* que asume el papel de poeta. Por ese motivo, el sarcasmo del último verso no consigue ocultar que a este segundo estado se llega a través de un fingimiento, el que le lleva a encubrir tras una falsa sonrisa el dolor de la vida, para de ese modo ocultar su decepción y permitir que el personaje poeta siga escribiendo versos, circunstancia que lleva asociada una cierta desmitificación del hecho literario, que quedaría subordinado a los impulsos estimulados en su origen por un hablante poco fiable. En cualquier caso, la doble configuración que se propone en este juego de enfoques viene a afianzar la atmósfera confusa en la que se mueve el sujeto en su empeño de seguir clarificando el mundo.

### 9.5.3. LA ESPERANZA CONFINADA

Todos los libros de Ángel González reservan un espacio para “el convencimiento” desde el que el poeta desliza una tímida mirada de confianza que lo impulsa a seguir escribiendo para no cerrar el diálogo con la vida. Se trata casi siempre de una quimera condicionada por el contundente lenguaje de la realidad, que arrincona a la ilusión en el espacio más íntimo de su *ser*, desde donde no cesa, a pesar de todo, de estimular el carácter combativo del poeta. En *Nada grave*, la esperanza y el ánimo de renovar la utopía se encuentran en el nivel ínfimo por la cercanía de un oscuro futuro que ahora no se intuye, sino que se experimenta; por ese motivo, los tibios brotes de optimismo hacen referencia una vez más a la esfera del pasado, enfatizando el tono depresivo que se desprende del poemario mediante el efecto melancólico que procede de la elegía; o simplemente aceptan las nuevas reglas del juego que limitan las expectativas.

Las tres piezas que indagan en este ámbito son muy escuetas, casi meros apuntes que quizá estarían en pleno desarrollo; podrían tratarse del germen de la ocurrencia que derivaría con el tiempo en el poema definitivo. Eso ya no lo sabremos; en cualquier caso, es posible extraer de ellas lecturas que refuerzan el trasfondo general que discurre por *Nada grave*. Dos se desarrollan a partir del título, y en ambas se percibe una leve ironía que condiciona su lectura. En la primera, «Por raro que parezca», el sujeto confiesa con un tono directo y sin patetismo no haber alcanzado nunca sus anhelos:

Me hice ilusiones.

No sé con qué, pero las hice a mi medida.

Debió de ser con materiales muy poco consistentes (*ibid.*:31)

Desde el título el sujeto insinúa tener un carácter escéptico y poco dado a concebir esperanzas, por eso la revelación puede resultar “rara”; sin embargo, la confirmación de la decepción por no verlas cumplidas justifica su incredulidad en el momento de engendrarlas. Los dos versos finales descubren el motivo: la falta de determinación en la concepción de la utopía (“las hice a mi medida”) es el argumento que con algo de ironía esgrime para explicar su sensación de fracaso. El hablante se siente poco crédulo, y además se atribuye una naturaleza “inconsistente”, y sobre esa base, es difícil que se mantenga la ilusión, porque la falta de concreción de su entidad provoca que las esperanzas, débiles ya en el punto de partida, se extravíen al perder el contacto con un referente tan poco preciso.

Más escueta resulta la fórmula con la que Ángel González plantea un pacto con la vida ajustando las condiciones a la situación real en la que se encuentra el sujeto, y no conforme a las expectativas que pudiera desear. «De todas formas» (*ibid.*: 43) descubre la aceptación de una tibia esperanza sobre la circunstancialidad concreta y extrema de su vejez, asumiendo la brevedad del placer que se deriva de tan corto periodo a cambio de su disfrute:

Lo que queda  
—tan poco ya—  
sería suficiente  
si durase.

No obstante, es en «Siempre la esperanza» (*ibid.*: 27) donde con amarga ironía confiesa con firmeza y sin dramatismo que, en realidad, la única certeza esperable es la que procede de la desdicha de saberse mortal, porque mientras se atiende al desenlace se está vivo:

Esperar la desdicha,  
¿es una forma de esperanza?  
La menos peligrosa, en cualquier caso.  
La que no puede defraudarnos nunca.

Este planteamiento aclara el alcance de la incredulidad que manifestaba en «Por raro que parezca», dejando entrever las fuertes reticencias con las que el poeta refrena cualquier exceso de sentimentalismo esperanzado.

Me referiré ahora a una composición que bien podría entenderse como un pequeño bálsamo (poco eficaz porque solo propone retardar lo inevitable), y que funcionaría como atenuador momentáneo de la desesperanza. Se trata del poema «No hay prisa», una pequeña secuencia exhortativa en la que el sujeto adopta el papel de sabio consejero para prevenirnos sobre el riesgo de consumir aceleradamente una existencia condenada a su extinción:

Deja que pasen estos días,  
deja que pasen estos años,  
y entretanto  
agradece el regalo de la luz  
del cielo de diciembre,  
tan discreta  
que es casi solo transparencia,  
no ofende y es muy bella.

Deja que pasen estos años,  
son pocos ya,  
sé paciente y espera  
con la seguridad de que con ellos  
habrá pasado  
definitivamente todo (*ibid.*: 51).

El tono pausado y comedido muestra la actitud serena, prudente y juiciosa de quien se siente en posesión de una incuestionable certeza. El hablante invierte el sentido de las creencias trascendentales al sugerir la existencia de una sola verdad, la muerte, y por eso aconseja vivir despacio, para poder disfrutar de la sutil belleza que encierra “un regalo de la luz/ del cielo [...] / tan discreta [...]”. Todo debe seguir un cauce tranquilo, y hay que aprovechar cada día y cada año, porque siempre hay que tener presente que “son pocos”.

Estamos ante pequeñas reflexiones que, en definitiva, confirman otra de las constantes poéticas de González, y es la contención del tono para plasmar conceptos que aluden a su desolación; como mantiene Benítez Reyes, “el poeta parece decirnos que demasiado grave y terrible es ya su reflexión sobre la esperanza como para expresarla en un tono grave y terrible. Esa fue una de las marcas estilísticas y morales más persistentes – y más poéticamente efectivas– de Ángel González: tener la templanza suficiente para no caer en el

patetismo al hablar de asuntos patéticos [...], establecer una especie de fractura inesperada entre lo que se dice y cómo se dice” (2008).

#### 9.5.4. FRENTE AL ÚLTIMO CREPÚSCULO

Nos centraremos ahora en los poemas que confirman el carácter depresivo que se desprende del libro cuando se concreta definitivamente ese proceso de disolución señalado sobre el sujeto al encontrarse por fin cara a cara con “el momento más grave de su vida”. ¿Cuál es la reacción del hablante en ese trance final? ¿Hasta qué punto se puede acomodar la serenidad con el desasosiego? ¿Es capaz el poeta de mantenerse oculto tras la máscara del sujeto cuando todo parece decidido? Quizá sea *Nada grave*, incluso aceptando la posibilidad de que se trate de un poemario por definir en algunas de sus composiciones, uno de los pocos libros de poesía que mejor refleja la incertidumbre existencial que inquieta al ser humano, que por otra parte, culmina, tras la muerte real del poeta, un planteamiento omnipresente en toda su obra.

Empezaremos analizando una poesía que además de corroborar este punto, presenta pruebas evidentes de la línea de coherencia que estamos demostrando en este estudio. Se trata de uno de los poemas más hermosos del libro, en el que González emplea un buen número de procedimientos que mantienen un diálogo abierto con su poética particular. Me refiero al soneto «Todo el mundo lo sabe», en el que se conjugan la ironía y la gravedad con la habilidad técnica para ofrecer una definitiva visión desengañada del mundo:

De tarde en tarde el cielo está que arde.

En el jardín la luz declina *rosa*

*rosae*, y la fuente rumorosa

conjugua en el silencio de la tarde

el presente de un verbo evanescente

que articula el mañana y el ayer.

"Todo lo que ya fue volverá a ser",

murmura el cuento claro de la fuente.

El cuento de la fuente es eso: un cuento.

Quemó el cielo la luz en la que ardía,

y el día se deshizo en un *memento*

*homo*, humo, ceniza, lejanía.  
 Eso es lo que nos queda de aquel día.  
 Quien quiera saber de él, pregunte al viento.

En la correcta lectura que Luján Atienza realiza sobre el soneto, señala recursos que muestran en la poesía última de Ángel González la clara presencia de sus procedimientos más característicos:

En este emblemático soneto se hacen visibles la mayor parte de las constantes [poéticas de Ángel González]: intertextualidad, autocita, juegos disémicos, resemantización, encabalgamientos que obligan a reinterpretar expresiones; constantes que se extienden a toda la poesía del autor; pero que acumuladas en el estrecho marco del soneto dan lo peculiar de su uso (2014: 81).

Veamos más despacio estas cuestiones. Internamente, el poema se organiza en torno a dos motivos bien delimitados por los dos cuartetos y los dos tercetos. Las dos primeras estrofas, relacionadas por la dependencia sintáctica que se establece entre el verbo “conjugas” del cuarto verso, cuyo complemento directo figura en el primer verso del segundo cuarteto (“el presente de un verbo evanescente”), plantean una compleja descripción simbólica elaborada sobre un tejido cuyos hilos apuntan a naturalezas muy diversas. En efecto, la fórmula coloquial del título “todo el mundo lo sabe” prolonga su tono en el primer verso mediante una expresión característica de González que busca la efectividad a través de amplificadores connotativos de carácter fónico; en este caso, una rima interna (“tarde”/”arde”) que prepara al lector para encarar las dilogías implícitas en la locución adverbial “de tarde en tarde” y en el verbo “arder”, y seleccionar la que alude al momento del ocaso. Los tres versos siguientes, y todo el segundo cuarteto cambian radicalmente el enfoque. El hablante espontáneo y natural cede su espacio a dos voces nuevas que se superponen para completar el cuadro. Por un lado, se percibe un tono lírico que propone un simbolismo romántico en la recreación del momento (“en el jardín la luz declina”, “la fuente rumorosa”, “el silencio de la tarde”); mientras que por otro, sobre ese mismo discurso, y mediante dos audaces relaciones sintácticas se deslizan expresiones que sugieren imágenes de un cierto irracionalismo; así por ejemplo, un encabalgamiento en el segundo verso invita a contemplar una nueva dilogía en el verbo “declinar” en “la luz declina rosa/ rosae”, y una resemantización del verbo “conjugas” sugiere en la simbólica fuente una funcionalidad gramatical. Un efecto complementario extiende aún más la resonancia semántica de estos versos iniciales, y es la relación que el lector establece entre las palabras del soneto con

otros discursos cuyos ecos se perciben gracias a la autocita y a la intertextualidad. Así, la expresión latina “rosa/ rosae” con la que atenúa humorísticamente el tono melancólico de la voz sentimental, recuerda al uso de ese mismo recurso por parte de Ángel González en «Empleo de la nostalgia», poema con el que, según vimos, abría sus *Procedimientos narrativos*; mientras que desde la perspectiva simbolista se establece un nuevo diálogo intertextual con la machadiana imagen del rumor de la fuente para representar “el cuento” de la existencia.

Y por último, sobre estos primeros recursos del poema podemos establecer un efecto que desde un segundo plano invita a una reflexión de naturaleza metapoética. Si como venimos señalando en la poética de González, la poesía es el reflejo del diálogo que el poeta mantiene con la vida, hay que aceptar que se trata de un instrumento lingüístico cuyo funcionamiento viene determinado en primera instancia por leyes gramaticales que determinan las asociaciones de las palabras, aunque la retórica ofrezca la posibilidad de alterar el código para ajustar la complejidad de la realidad. Con todo, a veces el poeta siente las limitaciones del código para clarificar con precisión su relación con el mundo, y es cuando aparecen los signos de decepción y la tentación de guardar silencio. Sin embargo, decide seguir intentándolo mediante la creación de nuevas reglas que abran otras vías de exploración, y así acepta nuevamente a la palabra para mantener su vínculo con la vida. Por eso, en el soneto «Todo el mundo lo sabe», los primeros versos dejan constancia de la capacidad del lenguaje, con sus propiedades gramaticales como son “declinar” y “conjuguar”, para configurar la realidad. De ese modo, “la luz *declina* rosa/ rosae” en un momento donde el atardecer muestra la debilidad del sol (imagen detrás de la cual el lector intuye al poeta) que sin embargo, aún desea emplear su último hálito de energía para apreciar la belleza. Por otro lado, “la fuente rumorosa/ *conjuga* en el silencio de la tarde/ el presente de un verbo evanescente/ que articula el mañana y el ayer” haciendo que el tiempo se “combine” en un único referente sobre el que se desvanecen las ilusiones.

El tono metafísico se acentúa en los dos versos finales del segundo cuarteto mediante una referencia intertextual al mito del eterno retorno de Nietzsche: “Todo lo que ya fue volverá a ser” con la que sugiere una engañosa posibilidad de volver a disfrutar de ese instante, algo que inmediatamente quedará desmentido en los tercetos, donde el hablante cambia la modalidad descriptiva por un planteamiento más reflexivo orientado a descubrir el drama de ese momento al que todos estamos abocados. Por eso, tras la alusión al falso espejismo del

mito, a continuación lo desmitifica con el –igualmente degradado– simbólico murmullo de la fuente, descubriendo que no es más que eso, “un cuento”, una mentira que no traerá un nuevo renacer. La monotonía del agua solo evoca la persistencia con la que la realidad nos recuerda el final ante el que ahora el sujeto parece encontrarse definitivamente: la oscuridad que todo lo cubre cuando el cielo quema la luz en la que ardía. Cabría preguntarse a quién señala este último verbo, ¿al cielo o al sujeto? Todo hace pensar en la extensión disémica del verso, según la cual, el ocaso del cielo llevaría asociado el del propio hablante, confirmando así los temores que manifestaba en el poema «Una sombra» cuando intuía un final en el que su oscura vida acabaría “confundida en lo oscuro con lo oscuro”.

La brevedad de la existencia se refleja en los dos versos siguientes, donde una vez más entran en juego recursos fónicos y gramaticales que descansan sobre nuevas conexiones intertextuales. La paronomasia *in absentia* que se sugiere entre “memento” y “momento” acentúa la idea de la fugacidad ya de por sí expresada por la fórmula litúrgica construida mediante el encabalgamiento “Memento, homo, [quia pulvis es et in pulverem reverteris]”, cuyo efecto se prolonga en la particular variante gonzaliana de la gradación gongorina “homo, humo, ceniza, lejanía.”. Los dos versos finales, recuperan el tono coloquial inicial para situar al sujeto, aparentemente resignado (“Eso es lo que nos queda de aquel día”), ante esa dimensión oscura. Ha perdido la noción del tiempo, y ahora habla desde una perspectiva imprecisa implicando al lector curiosamente a través de otro recurso gramatical de carácter deíctico (“nos”). Todo ha desaparecido porque la naturaleza de la vida es volátil, y por eso el viento puede dar cuenta de ella.

Este escéptico, pero no por ello menos hermoso soneto fue el último que escribió Ángel González, y según Luján Atienza, estaría cerrando su ciclo sonetístico en una especie de círculo, como una vuelta al origen; y para corroborarlo se fija precisamente en el penúltimo verso (“Eso es lo que nos queda de aquel día”), que según él, “remite por sugerencia a la ‘primera ruina de la aurora’ del soneto inicial de *Áspero mundo*, «En este instante, breve y duro instante», con el que comparte tema” (2014: 81).

Con independencia de que Ángel González hubiera considerado esa relación, no cabe duda de que nos encontramos ante uno de los poemas que en el momento final de su trayectoria, mejor representan la constancia y solidez de su universo configurativo.

En «Algunas tardes», el tema del ocaso como símbolo del preludio de la “oscuridad” que provoca la reflexión del sujeto ante lo que percibe como una señal de acabamiento físico, discurre con un tono melancólico que tiñe los versos con un aire de profunda y sosegada tristeza:

Una tristeza insólita  
me invade algunas tardes.  
La de hoy es una de ellas.

En el sombrío cuarto de estar  
triste,  
permanezco a la espera  
de que la luna certifique la defunción del día.

Este es por fin el cuarto  
menguante de una luna llena  
de macilenta luz  
que me confirma lo que yo esperaba:  
el día  
que tanto me dolía ya se ha muerto.  
Y la noche es el sueño: al fin, la nada (*ibid.*: 71).

El hablante solitario, expresando la angustia derivada del atardecer<sup>91</sup>, recuerda al que encontrábamos en «Muerte en la tarde», uno de los poemas iniciales de *Áspero mundo*; o al que deslizaba la serie de inflexiones líricas de la primera sección de *Prosemas o menos*. La sensación que ahora interioriza el sujeto “algunas tardes” integra definitivamente todos los matices que durante toda su vida han ido dando forma a su desolación: las preocupaciones existenciales derivadas del absurdo transcurrir del tiempo; la melancólica añoranza del pasado; la atenuación de la esperanza; el desconcierto que dificulta la interacción con el mundo... Todo confluye en ese momento en “el cuarto” sombrío de su soledad. El poema comienza casi con un tono confidencial descubriendo el embargo de los sentidos por una tristeza “extraña”. ¿Qué puede tener de insólito un sentimiento que ha formado parte de su ser desde siempre? Tal vez el convencimiento de ser una tristeza extrema, confinada como él en una oscuridad desde la que no se atisba ningún indicio de continuidad; porque en

<sup>91</sup> Vid. 2.2.2., pp. 83-84.



definitiva, el ocaso que deriva de esas tardes, de esa tarde en concreto, supone la confirmación del “sueño eterno”. La vacilación en la ubicación temporal inicial (“algunas tardes/ la de hoy”) deja al descubierto la desorientación del sujeto en ese decisivo tránsito; ¿el poema alude a un momento concreto, o sencillamente debemos entender por momento ese período final que afronta desde la vejez? A pesar del artificio, la lectura más acertada sería lógicamente esta última, sobre la que debemos vislumbrar a un hablante asustado ante la amenaza de su inminente muerte, porque, como veremos en el punto siguiente, el miedo fue una constante en la relación que Ángel González mantuvo con la vida hasta que aprendió a convivir con él para convertirlo en un instrumento con el que reafirmar su inquebrantable vitalismo. Un hablante resignado espera en la oscura soledad de un cuarto la aparición de la luna para que certifique la defunción del día, que no es otra que su propia defunción. Algunos recursos recuerdan procedimientos claramente gonzalianos. La alternancia de registros lingüísticos (melancólico en los primeros seis versos; forense en el séptimo— “certifique la defunción”—, y astronómico en el comienzo de la tercera estrofa —“cuarto menguante de una luna llena”) contribuye como viene siendo habitual en su poesía, a la expresión de la crisis de identidad del sujeto, acentuada en este tramo final por la intuición de la tragedia. El encabalgamiento del cuarto verso enfatiza el sentimiento de amargura al quedar aislado el adjetivo en el verso siguiente. Por otro lado, el segundo encabalgamiento con el que comienza la estrofa final, fuerza una pausa detrás de “cuarto” que evoca en el lector a aquel otro “cuarto” aludido mediante una dilogía similar en «Hay tres momentos graves, más el cuarto», donde como recordaremos, el hablante terminaba expresando la misma inquietud ante la inhóspita estancia: “el cuarto es conocido;/ lo que pasa es que apenas tiene muebles”<sup>92</sup>. González emplea exactamente el mismo recurso —la dilogía sobre el encabalgamiento— sobre el mismo significante para hacerlo funcionar en un contexto parecido, como parte de un código poético propio.

La naturaleza sigue ofreciéndose al poeta como apoyo idóneo sobre el que plantear la meditación. Escenas recreadas sobre rojos atardeceres, noches iluminadas por la luz de la luna, aguas que murmuran en las fuentes de jardines solitarios..., tópicos poéticos sobre los que González opera para dotarlos de nuevos valores connotativos en su particular registro artístico. «Esta montaña» representa uno de los últimos ejemplos que siguen esa línea; una hermosa y breve composición que descubre el alcance filosófico del libro sobre la interpretación que de la realidad lleva a cabo el sujeto atrapado en su crisis de identidad.

---

<sup>92</sup> Vid. pp. 256-257.

Esta montaña pertenece al cielo.  
Su materia es de luz,  
está en el aire.  
El sol la colorea,  
y es azul algún día,  
gris entre nubes grises,  
o rosa en el crepúsculo rosado.

La noche  
la incorpora a sus sombras y sus brillos:  
piedra lunar entonces,  
vía láctea si la nieve la corona (*ibid.*: 69).

La contemplación del paisaje se acomoda a la misma sensación de irrealidad que el hablante intuye en su persona. Desde esa ambigua perspectiva, interpreta confusamente (“su materia es de luz”, “azul”, “gris”, “rosa”) las que constituyen sus postreras percepciones de la naturaleza. La imagen de la montaña como una extensión del cielo con el que termina fundiéndose con la llegada de la noche, retrotrae a la memoria del lector la metáfora del lago y la montaña con la que Unamuno planteaba en *San Manuel Bueno, mártir* la lucha dialéctica entre la fe y la duda, reorientando aquí los conceptos para reproducir la tensión que González percibía entre la efímera realidad y la angustiosa incertidumbre. Ecos hernandianos resuenan en el penúltimo verso (“piedra lunar entonces”) iluminando la que sin duda es la imagen más hermosa que González elabora en *Nada grave* para aludir a la oscuridad.

Ante la *caída*, y antes de la *caída*, el libro presenta una serie de reflexiones que descubren la angustia del sujeto avivando una débil llama de la conciencia del vivir, sobre la que deposita sus últimas incertidumbres y que a la postre, conlleva una ética de la existencia que asume la muerte con estoicismo, aunque a veces parezca resistirse. Un breve ejemplo lo encontramos en «Quizá mejor ya no»:

Tanto la he llamado, tanto  
he suplicado su asistencia,  
que ahora,  
cuando apenas tengo ya voz para llamarla,  
casi lo que más temo es que al fin venga.

No me vuelva a dar la vida (*ibid.*: 29).

Esta muestra de delirio final manifestada en primera persona por el sujeto despista inicialmente al lector, que duda del referente que puede estar originando su temor. ¿Es la vida a la que alude en el primer verso, o la muerte? A tenor de lo indicado en el recelo del verso final, lo lógico sería pensar en esta última, y en ese caso habría que preguntarse por qué el hablante manifiesta haber suplicado su llegada para terminar deseando evitarla. En realidad, el poeta está vacilando entre los dos extremos que delimitan su presencia sobre el mundo, y desde ahí intuye que llamar a la muerte aviva la conciencia del vivir (por eso “puede dar de nuevo la vida”), obligándolo de nuevo a considerar el único destino posible del hombre, y con ello dando lugar a la prolongación del sufrimiento por la angustia que provoca vivir siempre contemplando ese horizonte.

La certeza de la sombra como presencia ineludible al final del trayecto motiva el rechazo de los tópicos y creencias que alimentan falsas expectativas durante la vida. En este sentido, uno de los planteamientos que provoca un dolor más agudo es el que procede del concepto de la inmortalidad, porque bajo su consideración, el hombre convive permanentemente con la idea de que ha de morir. En el poema «Nunca», el hablante propone la salvaguarda de la vida por encima de otras consideraciones más elevadas. La existencia no debe estar condicionada por creencias que anulan la felicidad de sentirla plenamente. Para plasmar su reflexión, se apoyará una vez más en moduladores tonales que ajustan el contenido y reflejan con mayor precisión el alcance de esa inquietud:

¿Hemos de sacrificar a la doncella  
en el altar del dios que reclama su sangre  
para confirmar su poder sobre nosotros,  
y comprobar que su grandeza  
no sufre menoscabo con el paso del tiempo?

Rómpase la grandeza del dios en mil pedazos,  
que la lepra corra la púrpura que cubre su soberbia figura,  
y que su eternidad se reduzca a ceniza.  
Y prevalezca la sencilla gracia  
de la doncella viva, fugaz, irrepetible,  
su sonrisa tan clara,  
su alegría

que ella no sabe efímera, y por tanto  
es en su ser presente inmortal un instante (*ibid.*: 37).

El hablante desliza su larga pregunta en los cinco versos que constituyen la primera estrofa, sobre los que esconde la alegoría que opone la vida terrenal, encarnada en la figura de la doncella, a la inmortalidad, aquí representada por “ese dios sediento de sangre”. Resulta llamativo el tono de arenga con el que el sujeto parece querer mover la conciencia colectiva para que acuda en ayuda de la singular doncella (“¿Hemos de sacrificar...?”), como si con ello insinuara que, en parte, el sufrimiento que se deriva del miedo a la muerte está motivado por la asunción generalizada de falsas expectativas; pero a continuación, retoma la lucha en solitario para desear, mediante expresiones contundentes de rechazo, la aniquilación del espejismo que permita disfrutar inocentemente de la quimera que desprende la vida auténtica con su efímera belleza, descrita ahora con sutil delicadeza en los versos finales; dos momentos bien delimitados por la intensidad que se colige de las expresiones empleadas por el sujeto. En definitiva, estaríamos ante un texto alegórico construido sobre una estudiada configuración tonal, planteada sin estridencias, cuyas transiciones se perciben armónicamente gracias al empleo de mecanismos de cohesión, como el uso del mismo tiempo verbal en las dos secuencias en las que internamente se puede dividir la segunda estrofa (“Rómpase”, “corroa”, “reduzca”, “prevalezca”) que deslizan el discurso de forma natural, y que facilitan que sobre el artificio de un cuento de doncellas secuestradas, el hablante haga un ejercicio de desmitificación de la inmortalidad para realzar el valor de existencia.

#### 9.5.4.1. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL MIEDO

En el inicio de este punto nos preguntábamos por la actitud del individuo en el momento de afrontar la muerte. Hasta ahora, hemos reseñado reacciones que descubren escepticismo y resignación; sin embargo, hay en *Nada grave* una extensión de la mirada hacia uno de los ámbitos que siempre han estado contemplados por el poeta en todos sus libros, y que ahora, ante ese trance, resulta más esperable: el miedo.

Lejos de una valoración negativa, Ángel González lo presenta como un acto de valentía con el que ha convivido desde siempre, porque la sensación de miedo es una conmoción angustiosa del ánimo por la intuición de un riesgo real o imaginario, o por el recelo de que suceda algo no deseado, alteraciones que sugieren el contacto del individuo con la vida, de

la que pueden por tanto emanar. Dicho de otra forma, el temor procede del enfrentamiento con la realidad, por eso, el hablante afirma que “hay que ser muy valiente para vivir con miedo” (*ibid.*: 45), porque requiere de una actitud permanente de combate. En ese sentido, el bagaje vital del poeta lo certifica sin dejar dudas imprimiendo en sus libros profundas huellas que lo evocan como complemento existencial de su conciencia. Recordemos por ejemplo la voz que resonaba en los versos de «Ciudad cero»: “Una revolución./ Luego una guerra./ [...] la guerra, para mí, era tan solo:/ [...] cementerios de coches, pisos/ abandonados, hambre indefinible,/ sangre descubierta/ en la tierra o las losas de la calle,/ un terror que duraba/ lo que el frágil rumor de los cristales/ después de la explosión,/ y el casi incompresible/ dolor de los adultos,/ sus lágrimas, su miedo,/ su ira sofocada [...]/ Todo pasó,/ todo es borroso ahora, todo/ menos eso que apenas percibía/ en aquel tiempo/ y que, años más tarde,/ resurgió en mi interior, ya para siempre:/ este miedo difuso,/ esta ira repentina,/ estas imprevisibles/ y verdaderas ganas de llorar” (2008a: 249-250). Bastarían estos estremecedores versos para justificar la presencia del temor en la mirada del poeta, pero añadiremos otros episodios que agrandaron esa cicatriz, como la muerte del hermano fusilado, la grave enfermedad que lo enfrentó con la muerte en la adolescencia, o la prolongación de la ignominia de la dictadura que despertó en su conciencia una suerte de rechazo y aprensión moral.

Ahora, en el extremo de su vida, la turbación procede de todos los temores acumulados, de esa experiencia marcada por el dolor que no ha servido para nada, porque al borde del abismo en el que se encuentra no hay ningún tipo de recompensa, y aun así, él mantuvo permanentemente un cara a cara con el mundo; por eso, “Contra lo que se cree comúnmente,/ no es siempre el miedo asunto de cobardes./ Para vivir muerto de miedo,/ hace falta, en efecto, muchísimo valor” (2008b: 45). El tono coloquial del poema no resta contundencia a la manifestación, ahora sustentada sobre una paradoja (“vivir muerto”) que aclara su sentido sobre la implícita circunstancia vital del poeta. A ese amplio espacio donde se encuentran ubicados todos los miedos, se suma pues el que deriva de la última lectura que el sujeto realiza de la realidad, que le confirma lo que siempre temió.

Cuando el sujeto convive desde siempre con la angustia y el recelo, es posible que se estos se conviertan en una presencia cotidiana cuya incidencia esté amortiguada paradójicamente por su persistencia. Es lo que insinúa con un matiz levemente irónico la pequeña composición «Ambigüedad de la catástrofe»:

Lo había perdido todo:  
 amor, familia, bienes, esperanzas.  
 Y se decía casi sin tristeza:  
 ¿no es hermoso, por fin, vivir sin miedo? (*ibid.*: 47)

La enumeración del segundo verso, se puede completar desde el ámbito donde se encuentra este hablante que parece referirse a otra persona, pero cuyo tono delata una sospechosa identificación con su referente más que probable: ¿qué puede temer un hombre que lo ha perdido todo?, plantea el sujeto, en principio aludiendo a ese hombre desconocido; y ¿qué puede temer quien se encuentra a punto de perder la vida?, podríamos añadir nosotros desde la intuición en el sujeto de un estado de pérdida definitiva. La respuesta que parece sugerir es la que de nuevo hace contemplar a *la nada* como cohesionador transversal del poemario. Vivir al borde de la muerte acarrea la ventaja de la mitigación del miedo que también termina asimilándose en esa *nada absoluta*.

Sin embargo, aunque el drama se acepte por irremediable, y porque en definitiva, la vida del hombre forma parte de la insustancialidad de la nada antes, durante y tras su disolución en “la inmensa sombra”, la tensión que produce en el sujeto suscita que el estoicismo pugne con la desesperación que genera el miedo; porque aunque este parece aliado con el poeta para hacerle tomar conciencia de su vitalidad, en el fondo sigue produciendo angustia. Esa lucha, cuando se impone el pánico, provoca que el hablante pueda configurar imágenes aterradoras que descubren su desasosiego interior. Es lo que sucede con la siniestra composición «Comió a sus muertos», en la que la muerte se representa a través de una horrenda secuencia de antropofagia que complementa con un planteamiento tremebundo el concepto que había interpretado con «Una sombra»:

Comió a sus muertos,<sup>93</sup>  
 devoró a sus muertos.  
 En el terreno yermo del naufragio  
 solo tenía para alimentarse  
 los restos de sus viejos compañeros,  
 todos muertos.  
 Así, se alimentó de muerte,  
 y se fue convirtiendo

<sup>93</sup> En la primera edición de *Nada grave* cabe suponer una errata en la puntuación de este verso, porque tras “Comió a sus muertos” figura un punto, y el verso siguiente comienza con minúscula.

en los muertos de los que se nutría,  
que vivían en él,  
que volverían a morir con él,  
ya sin posibilidad de resurrección.

¿En quién vivirá él cuando al fin muera?  
En el buitre del odio,  
lo único vivo que le sobrevuela (*ibid.*: 59).

Si ahora recuperamos la alegoría de la existencia que proponía en aquel poema, observamos que González oscurecía toda la peripecia vital del hombre con una inmensa sombra, siempre presente en su conciencia, intuita incluso antes de nacer y esperada como punto final de la vida. Una gran nada en la que el ser humano siempre está perdido, y en la que se dispersa cuando pierde definitivamente la noción de sí mismo. Veamos qué sucede con el poema «Comió a sus muertos...» y cómo se plantea dicha complementariedad. En principio hay un cambio de perspectiva evidente al ceder la primera persona su espacio a un hablante en tercera persona que parece buscar con ello un distanciamiento con el tremendo contenido de su mensaje; es decir, el sujeto protagonista de «Una sombra» deja su espacio a un sujeto testigo en «Comió a sus muertos...» que desearía seguir observando desde lejos, pero como veremos, no le resultará posible. El relato que encierra el poema habla de alguien capaz de devorar a sus semejantes cuando han muerto. Los siete primeros versos podrían referir una macabra historia de antropofagia protagonizada por un hombre que en una situación de extrema necesidad se ve obligado a alimentarse de los cadáveres de sus compañeros. Hasta ahí, la narración se podría aceptar como posible; sin embargo, a partir del octavo verso la historia deriva hacia un terreno en el que no es viable la literalidad, porque la metamorfosis que se infiere en el protagonista hace necesaria una reinterpretación general de todo el contenido. ¿A quién se refiere el hablante cuando describe al personaje de su turbador suceso? Basta una lectura atenta para interpretar las numerosas pistas que el poeta ha depositado sobre la composición. El paralelismo inicial de los dos primeros versos, reforzado por la epífora, anticipa el tono siniestro que se consolida mediante las recurrencias léxico-semánticas diseminadas por todo el texto (“naufragio”, “restos”, “muertos”, “muertos”, “morir”, “sin posibilidad de resurrección”, “muera”, “buitre”), y la conversión imposible que se sugiere a partir del verso octavo hace pensar en un personaje que se aleja de la condición humana, de la que por otra parte, parece depender para seguir existiendo. Por

último, la relación intertextual con el conocido soneto unamuniano<sup>94</sup> que se deduce en los dos versos finales, hace que en conjunto, el lector derive el trasfondo conceptual del poema hacia el espacio configurativo de la muerte. Una muerte en la que ahora se incluye el protagonista al formar parte de la cadena que la perpetúa.

Como sucedía con la oscuridad en «Una sombra», la imagen que Ángel González construye sobre el deceso en este poema está dotada de la misma capacidad para sobreponerse sobre cualquier consideración que la conciencia pueda contemplar. Si entonces la sombra existía incluso antes de que el *ser* del poeta “pesara sobre el suelo”, y lo acompañaba oscureciendo toda su vida consciente anunciando con su continua presencia cuál sería su destino para seguir extendiéndose más allá de su intuición; ahora la muerte comparte esa misma propiedad. Paradójicamente, el único espacio en el que se contempla la eternidad es en el vacío que supone su presencia. La muerte se alimenta de muerte, y solo gracias a ella sobrevive, y por esta trágica evidencia, los esfuerzos del hablante por distanciarse de su relato resultan estériles, porque “el buitre del odio” es “lo único vivo” que a la postre “sobrevuela”.

#### 9.5.4.2. «FINAL»: INTUICIÓN DE LA CAÍDA

Los dos poemas restantes que completan el libro agudizan de forma casi definitiva la disolución del sujeto en la nada. Especialmente gráfica resulta, como veremos, la imagen que se desprende de «Caída», con un sujeto precipitándose al vacío a punto de perder

---

<sup>94</sup> En su soneto, Miguel de Unamuno representaba sobre la alegoría del buitre el fin del sufrimiento provocado por la amenaza de la muerte cuando esta por fin llegaba:

##### A MI BUITRE

Este buitre voraz de ceño torvo  
que me devora las entrañas fiero  
y es mi único constante compañero  
labra mis penas con su pico corvo.

El día en que le toque el postrer sorbo  
apurar de mi negra sangre, quiero  
que me dejéis con él solo y señero  
un momento, sin nadie como estorbo.

Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía  
mientras él mi último despojo traga,  
sorprender en sus ojos la sombría

mirada al ver la suerte que le amaga  
sin esta presa en que satisfacía  
el hambre atroz que nunca se le apaga.



definitivamente la conciencia. Sin embargo, aunque la gran mayoría de los análisis que hasta el momento<sup>95</sup> se han realizado sobre *Nada grave* inciden en el carácter extremo y definitivo que se deduce de su contenido apoyándose en el tono desgarrador y depresivo que se desprende de los versos –algo que por otra parte resulta innegable–, el desarrollo de nuestro estudio ha iluminado aspectos que deben evitar hacernos caer en el error de creer que todo ello supone una muestra de originalidad final por parte del poeta. El lector que ha seguido su trayectoria llega a la conclusión de que el póstumo poemario en realidad constituye la confirmación de una intuición manifestada mucho tiempo atrás, concretamente en su primer libro. En efecto, como ya indicamos en el capítulo 1, y siguiendo de nuevo a Enrique Baena, el universo poético de Ángel González en el que se va configurando la disolución del hablante que deriva en *Nada grave* ya estaba formulado en *Áspero mundo*; y por universo poético debemos considerar no solo los procedimientos estilísticos que descubren su logos, su discurso; sino también todos los aspectos que ofrecen una imagen concreta de su *ethos* como referente moral, y que otorgan credibilidad a su razonamiento. Recordemos lo que allí podíamos leer en el poema «Final»:

Entre el amor y la sombra  
me debato: último yo.

Prendido de un débil sí,  
sobre el abismo de un no,  
me debato: último  
amor.

Tira de mis pies la sombra.  
Sangran mis manos, mis dos  
manos asidas al frío  
aire: último dolor.

Este es mi cuerpo de ayer  
sobreviviendo de hoy (2008b: 35).

De este modo, considerada desde siempre, la angustia se percibe con mayor gravedad en las páginas de *Nada grave*, al traducirse como la suma de todas las incertidumbres de una vida.

---

<sup>95</sup> Aludo obviamente a los que yo he accedido.

Por otro lado, la sintonía entre «Final» y las composiciones que hemos analizado en este capítulo es tan clara, que el poema de *Áspero mundo* podía muy bien haber formado parte del último libro del poeta, pues el abismo del que allí decía sentirse prendido se intuye en «Ya casi», una de las piezas finales de *Nada grave* que presentan precisamente al hablante en el límite de su disolución:

Esto,  
que está muy mal,  
está pasando.  
Como pasó el amor,  
pasará el desconsuelo.  
¿Acabará agradeciendo al tiempo  
lo que en él siempre odié?  
Que todo pase,  
que todo lo convierta al fin en nada (*ibid.*: 67).

En este punto, el poema se convierte en una recreación de *la nada*, en el escenario donde se está representando ese truco en el que por “arte de magia” el sujeto va extraviando todos los cabos que lo anclaban a la vida. El deíctico neutro “esto” que abre la composición, reproduce –evocando el valor de los demostrativos que delimitaban la secuencia de «Deixis en fantasma»– la confinación circunstancial fantasmagórica de su percepción. Lo que “está pasando” es su disolución definitiva, en la que se evaporan todas las emociones, incluso las que creía imperecederas, como el amor. Una nueva variación tonal se puede adivinar entre la inflexión de recelo y temor que desprenden los tres versos iniciales y la modulación amarga y resignada del resto del poema. Podríamos proponer que al formular la pregunta y desvelar la respuesta en los versos finales, el hablante intenta desde esa situación límite mantener abierta la comunicación. No es solo una reflexión personal que discurre en forma de pregunta retórica, porque desea compartir su contestación, y tal vez con ello atenuar la sensación de angustia y soledad al presentir la cercanía del receptor. En cualquier caso, lo que cada vez parece más evidente es que en ese tránsito hacia la nada también se están difuminando las barreras entre el “hombre fingidor” y el hablante que lo encubre, porque detrás de esa coloquial expresión del título «Ya casi» no resulta difícil descubrir al poeta Ángel González asumiendo como hombre el destino de su existencia.

Con todo, no hay que perder de vista que incluso bajo la influencia de esta circunstancia personal ensombrecida por la vejez, la enfermedad y el consiguiente deterioro físico, la poesía de González sigue ofreciéndose como un juego, ahora obviamente más serio –tal como lo refleja la contención del humor y de la ironía más socarrona en los últimos libros– que invita al lector a terminar de configurar el significado tras el esclarecimiento de los “trucos” que presenta. Por ello, parece lógico proponer que la insinuación del personaje espectral que se desplaza por los poemas de *Nada grave* no es más que eso –como apuntaba en 9.2.–, una suerte de juego dramático que mantiene la máscara de la inquietud sobre el rostro del poeta. Como evidentemente no es posible escribir desde la muerte, los poemas del libro aluden a una muerte en vida interiorizada desde la perspectiva de quien la vislumbra de forma inminente. Con «Caída» (*ibid.*: 73), última composición del poemario, el sujeto, cada vez más hombre y menos máscara, insinúa precisamente esto último; su propia existencia en una vida absurda, desde la que se precipita sin remedio hacia la muerte:

Y me vuelvo a caer desde mí mismo  
al vacío,  
a la nada.

Caerse otra vez de sí mismo al vacío desvela el tránsito de una nada hacia otra. En un primer momento, en el abismo, el sujeto parece ¿disfrutar? con su descontrolado descenso (“¡Qué pirueta!/ ¿Desciendo o vuelo?/ No lo sé”); y a continuación, representa el impacto recibido con naturalidad, como si lo esperara (“Recibo/ el golpe de rigor, y me incorporo”); la broma final se produce con la evaluación de los daños, donde se funden las dos voces que daban sentido a la doble consideración del título; por una lado, la que atenúa el alcance del golpe con cierto desaire, y por otro, la que con amarga resignación descubre la seria gravedad que conlleva aceptar la propia muerte.

Me toco para ver si hubo gran daño,  
mas no me encuentro.  
Mi cuerpo ¿dónde está?  
Me duele solo el alma.  
Nada grave.

En definitiva, tras el largo vagar “por caminos que no llevaban a ningún sitio” que supuso la andadura vital del hombre Ángel González desde que “su ser pesó sobre el suelo”, el libro *Nada grave* confirma la disolución del personaje poético alumbrado por su experiencia

como resultado de la angustia acumulada durante casi un siglo, y tras la constatación definitiva de la ineficacia de la lengua poética para contrarrestar el efecto agresivo de la vida. Ese largo proceso, cuyo desenlace se empezó a adivinar desde *Deixis en fantasma*, culmina ahora sin patetismos ni estridencias que desvirtúen la imagen del sujeto íntegro y cabal que el poeta configuró como trasunto cercano de sí mismo.

Hemos podido comprobar cómo a pesar del tono circunspecto que impone el tema de la reflexión, la evanescencia se plantea a veces de forma irónica mediante autopercepciones degradadas que enfatizan precisamente las limitaciones que dificultan la capacidad del hablante/poeta para interactuar con el mundo. La atenuación de su conciencia se presenta a través de una gradación negativa en la que el sujeto siente perder su humanidad mientras es conducido hacia un ámbito en el que tan pronto consideraba una posible naturaleza irracional dentro de sí, como el carácter insustancial de su existencia percibida como una sombra extendida por la oscuridad.

Aunque es cierto que ya no encontramos rastros de aquel discurso burlón que restaba trascendencia a las reflexiones profundas, sin embargo el hablante todavía tiene fuerzas para defender –aun siendo consciente de su ineficacia– el efecto terapéutico de la lengua poética, bajo el convencimiento de que si bien no soluciona el problema de la condición dramática del hombre en el mundo, sí ayuda a clarificarlo. Y con esa intencionalidad ha seguido hasta el final echando mano de algunos procedimientos que han caracterizado su código poético, orientados ahora para desvelar el miedo contenido serenamente en el hombre que acepta su destino sin renunciar a disfrutar del último sorbo de la copa de su vida.



*Capítulo X*

## CONCLUSIONES

10.1. *PÉRDIDA Y EXTRAÑEZA* COMO SOPORTES DE UN MODELO ÉTICO

Comenzaba este trabajo haciendo referencia a las múltiples miradas que admite la obra de Ángel González considerando la diversidad de campos de exploración hacia los que el poeta dirigió su interés, que en definitiva constituían el mundo sobre el que configuró su planteamiento ético. El *ethos*, término asociado en su origen a uno de los pilares que junto con el *logos* y el *pathos* fundamentaron la retórica aristotélica, aludía a la credibilidad que transmitía el orador a su audiencia para que el crédito del razonamiento estuviera garantizado. Como requisito previo, se imponía una imagen moral impecable, sin la cual el orador estaba condenado al rechazo. El concepto se asimiló en la filosofía moderna para señalar los rasgos y modos de conducta que forman el carácter del individuo. En ese sentido, hemos constatado que los resortes que determinaron la personalidad del poeta Ángel González, gracias a los cuales su mensaje se presiente íntegro, coherente y auténtico, se encuentran directamente asociados a una doble dimensión circunstancial que apunta por un lado a la Historia de su momento, obligándolo a involucrarse en una causa colectiva de derrotas y fracasos; y por otro, a su historia personal, vivida como un reflejo casi siempre condicionado por los avatares que procedían de la otra Historia con mayúscula. Numerosos testimonios del escritor nos descubren la subordinación de su biografía a los sucesos de un periodo sentido desde el extrañamiento. Como expresan las palabras que aparecen en la contraportada de sus obras completas, tal vez ofrecidas como marco de las mismas:

[...] zarandeado por el destino, que urdió su trama sin contar nunca con mi voluntad, me resigné a estudiar la carrera de Leyes, que no me interesaba en absoluto, pero que tampoco contradecía la costumbre, casi norma de obligado cumplimiento («todo español es licenciado en Derecho mientras no se demuestre lo contrario»), a la que se sometían en su mayor parte los jóvenes de mi edad y de mi clase social –clase media, transformada en mi caso, como consecuencia de la guerra civil, en muy mediocre.

Larga y prematuramente adiestrado en el ejercicio de la paciencia y en la cuidadosa restauración de ilusiones sistemáticamente pisoteadas, me acostumbé muy pronto a quejarme en voz baja, a maldecir para mis adentros, y a hablar ambiguamente, poco y siempre de otras cosas; es decir, al uso de la ironía, de la metáfora y de la reticencia. Si acabé escribiendo poesía fue, antes que por

otras razones, para aprovechar las modestas habilidades adquiridas por el mero acto de vivir (GONZÁLEZ, 2008a).

La escueta revelación resulta por otra parte contundente; la llegada a la escritura poética deriva directamente de la experiencia vital, aceptando la relación que puede plantearse entre la dimensión del mundo y la literatura; si por un lado la vida pisotea los sueños, por otro la poesía restaura la ilusión, no de cambiar el mundo, pero sí al menos de intentar clarificarlo. En el caso de Ángel González, las circunstancias, regidas por la absoluta falta de libertad y la continua amenaza de la represalia, estimulan en la conciencia del escritor la necesidad de emplear un código seguro con el que poder desarrollar ese ejercicio de reflexión caracterizado entre otros factores por “la ambigüedad, la ironía, la metáfora y la reticencia”, y por ello, consciente de la dificultad que puede conllevar la presentación críptica de sus mensajes, buscará la complicidad del receptor para que colabore en la configuración definitiva del poema a través del proceso de descodificación, pero para que su *pathos* —entendido aquí como la habilidad para evocar emociones y sentimientos en los demás—, pueda alcanzar su objetivo, la imagen del *ethos* debe transmitir confianza como modelo de integridad.

El “ejercicio de la paciencia” señalado por el poeta alude —aparte de otras referencias—, a la cotidiana pero dramática convivencia con la sensación de haber sufrido la usurpación de la auténtica vida (aquella de la que aún arriban confusos ecos del *acariciado mundo*), para imponerle a cambio una historia que nunca reconoció como propia. El modelo de realidad que tiene que aceptar es interiorizado como un fraude, una estafa, y por lo tanto, no admitido como auténtico. Sobre esa misma base, su visión del mundo estará condicionada por el conflicto generado entre el rechazo de ese modelo y la utopía que contempla una propuesta diferente, y en consecuencia, el reflejo que deriva de ese enfrentamiento, en la escritura solo puede estar caracterizado por una permanente sensación de tensión.

En esa labor de *reinterpretación* de la vida en busca de una verdad alternativa, el poeta mantendrá una actitud firme y constante, sustentada en un aprendizaje al margen de las manipulaciones: “Realmente, soy en casi todo autodidacta. [...] aprendí muy pronto a no creermelo lo que me decían, a decir que no para mis adentros y a negarme a aceptar lo que trataban de demostrarme. Es decir, a pensar por mi cuenta” (ANTHROPOS, 1990: 20); y su ámbito de actuación se extenderá por las dos realidades enfrentadas en su conciencia, la de la Historia y la de su biografía, indagando en cada una de ellas los aspectos que originan su

sensación de extrañamiento. De ese modo, la dispersión temática de su obra podría centrarse inicialmente en torno a dos núcleos principales que el autor diferenció como poesía biográfica y poesía civil (ALARCOS, 1996: 193-292), aludiendo con la primera a las composiciones que están basadas en “datos biográficos reales, que son como su punto de partida” (*ibid.*:196); mientras que la segunda contemplaría un ámbito más extenso que abarcaría por una parte las reflexiones desencadenadas por el devenir histórico, y por otra, aquellas cuyo foco de atención se centra en la crítica de las reacciones sociales frente a ciertas creencias dominantes, tanto de carácter moral, como político e incluso religioso (*ibid.*: 242).

Paralelamente, y en gran medida derivados de la confusión interiorizada por el poeta ante su experiencia vital, ese código poético explorará otros terrenos en los que intentará encontrar las claves de la crisis de identidad con la que afronta el tránsito por una vida intuita como irreal; así, por ejemplo, uno de ellos incidirá en el sentido de su propio oficio a través de composiciones de índole metapoética con las que procurará clarificar no solo la naturaleza de su poesía, sino despejar las dudas que surgen en torno a su papel como individuo en el mundo; en otras ocasiones, el campo de indagación se abrirá – como hemos ido comprobando en todos sus libros–, hacia la reflexión sobre el paso del tiempo, uno de los pilares fundamentales de toda su obra; hacia la conciencia de la caducidad, dejando ver una postura existencialista fomentada por un agnosticismo heredado en el entorno familiar y alimentado posteriormente por las consignas religiosas que contradecían los propios valores en los que se fundaban. Y por último, como único remanso en el que el desasosiego cede ante la ilusión y alimenta la utopía de una posible felicidad, se presenta el tema amoroso, enfocado desde todos los ángulos posibles, y sobre todos los referentes susceptibles de provocarlo (la mujer amada, el amor fraternal, o incluso la propia vida), aunque no exento, según hemos constatado, de un efecto doloroso.

Se configura de este modo un modelo ético sustentado en una poética afinada sobre la nota común del sentimiento de pérdida, interiorizado por el autor desde los primeros compases de su presencia en el mundo, cuando la muerte prematura del padre, sin que el niño hubiera cumplido los dos años, anticipaba de manera fortuita cuáles serían los acordes que marcarían el ritmo de su existencia. Y esa consideración la mantendrá hasta el último momento, incluso en las oscilaciones que irá manifestando como respuesta a los cambios que el poeta detectará en la realidad a lo largo de toda su vida.



Llegados a este punto, y centrando la cuestión en el tema principal de esta Tesis, debemos considerar las variaciones que ajustaron este planteamiento ético en el comienzo de la segunda etapa de la poesía de Ángel González. En ese sentido cabe mencionar de nuevo la sensación de pérdida motivada por la decepción, y posterior resignación ante los acontecimientos que en aquel momento incidían en su conciencia desde las dimensiones de la Historia y de la biografía. La prolongación de una dictadura que parecía no tener fin por un lado, y el desenlace de la Primavera de Praga, por otro, alentaron el escepticismo político; mientras que desde la esfera personal, la muerte de la madre supuso la pérdida definitiva del principal vínculo con el paraíso de la niñez. Todo ello vino a acentuar una crisis que tras amagar con el silencio, derivó su poética, como sabemos, hacia el terreno de la experimentación; pero que incidió igualmente en la actitud que Ángel González mantendría ante la vida, y que quedaría reflejada en sus siguientes poemarios. Emilio Alarcos describió, según indicamos<sup>96</sup>, las claves de ese nuevo rumbo:

Al avanzar en el tiempo, el poeta acepta el contraste entre vida y muerte con una especie de estoicismo, de resignación ante los hechos de la vida humana, que no es ni severo ni trágico. El incremento de lo aparentemente prosístico caracteriza este segundo período; se abandona un poco la melancolía y se exacerban los otros rasgos [...] que aceptan lo que de frívolo y de futilidad hay en la vida personal humana y hacen sobre ello una especie de reflexión humorística (1996: 199).

De ello deducimos que el incremento de la ironía, antes casi reservada para eludir la censura, o como procedimiento con el que se patentizaba la negación y el distanciamiento de una realidad no aceptada, ahora quedaría asociado sobre todo a una actitud de resignación adulta ante la inanidad de algunas experiencias de la vida. Contra la gran mentira del mundo, el poeta reacciona proponiendo mentiras “*de verdad*”—entendiendo el término del sintagma en sentido apositivo—, que dejan al descubierto el engaño que se oculta tras las ilusiones del hombre ajeno a su efímera condición. De ese modo, el modelo ético del poeta adquiere paradójicamente credibilidad ofreciendo su imagen más cínica, porque es a través del doble discurso donde conecta realmente con el receptor haciéndole partícipe de los trucos con los que plantea sus cavilaciones. Una vez conseguida la empatía del *ethos*, las ambigüedades, los dobles sentidos, la ironía en todas sus manifestaciones y todo lo que invita a intuir que el verdadero alcance del mensaje está oculto tras el juego, no son más que instrumentos con los que *pathos* acentúa la emoción del lector.

---

<sup>96</sup> Vid. p. 60.

En las últimas obras de Ángel González se produce un último ajuste –que no desvirtúa el planteamiento anterior– en la transmisión de la actitud moral. Si el poeta adulto asumía como pauta de conducta la aceptación estoica de la condición humana, en la vejez la certeza de la cercanía del final definitivo lleva asociado un incremento de la sensación de pérdida y extrañeza que sin embargo, se manifiesta con serenidad y alejándose de cualquier patetismo. El cinismo y la burla remiten ante la gravedad del motivo que ahora concentra casi todas las reflexiones. El pensamiento agónico y existencial discurre a través de una serie de composiciones que desvelan la naturaleza trágica de la existencia bajo una especie de sabia resignación, que a pesar de todo no renuncia del todo al uso de una atenuada ironía para mantener la flema ante el trance que se adivina como definitivo. Y desde esa extrema situación, el hombre se reafirma en su pasado a través de evocaciones que ahora se presentan difuminadas, borrando con ese aspecto casi fantasmal las barreras temporales que si por un lado van disolviendo poco a poco su esencia como *ser* abocado a la extinción, por otro confirman la solidez de una postura ante la vida mantenida tenazmente hasta el último momento.

#### 10.2. FUNDAMENTACIÓN DEL MODELO ÉTICO SOBRE EL HABLANTE

La actitud que el hombre mantiene ante la vida llega a la escritura de la mano del personaje que el autor construye para que traduzca o interprete sus inquietudes. En la poesía de Ángel González ya hemos visto hasta qué punto las dos voces están relacionadas. Él mismo lo manifestó en más de una ocasión. El hablante poético no es el autor, pero sus experiencias remiten casi siempre a las circunstancias reales del escritor, y en los últimos libros, según hemos podido comprobar, la frontera entre ambos era cada vez más difusa. Por otro lado, ambos son fingidores, porque se ocultan mutuamente. El hombre se expresa a través de una voz que no es la suya, y a la vez el sujeto poético cobra sentido sobre la experiencia vital del hombre. Si la poesía remite a la vida, y esta, como hemos visto en el posicionamiento ético de Ángel González, se siente desde la extrañeza y el rechazo, tendremos como resultado una voz poética que en la misma medida resulte ambigua y confusa. En efecto, la sensación de extrañamiento en el hablante es otra de las constantes de su obra. Desde *Áspero mundo* hasta *Nada grave* podemos comprobar cómo el sujeto poético sigue los pasos del poeta en la experimentación de la perplejidad ante una realidad inaprensible. El mundo, teñido de aspereza desde la infancia truncada del niño, deja de ser un lugar seguro para convertirse en un espacio ajeno desde el que se contempla una forma de vida obligada y absurda en la que

el sujeto no encuentra su lugar. Por otro lado, en esa forzada imposición de la realidad, la experiencia de la muerte, vivida de cerca desde la circunstancia de la guerra, despertó muy temprano la intuición de la transitoriedad. Nada parece tener sentido en una vida “que avanza por caminos que no llevan a ningún sitio”. Con esos hilos se tejen los poemas de su primer libro, dejando al descubierto a un hablante solitario que se debate entre dudas existenciales, intentando desentrañar el sentido del “viaje milenario de su carne” que le ha conducido a una situación en la que no se reconoce, y sobre la que siente ser tan solo “un escombros tenaz”, “un fruto podrido” condenado a disolverse en la nada.

Ese extrañamiento del hablante se reorienta en una dirección diferente en los libros siguientes, que según dijimos suponen el ingreso del poeta en la corriente de la poesía crítica de carácter comprometido. *Áspero mundo* se había elaborado desde la soledad, mucho antes de que el escritor tomara contacto con la por entonces llamada poesía social:

Cuando me reintegré a Oviedo [tras la enfermedad] y comencé a hacer una vida en contacto con la realidad, entonces conocí lo que estaban escribiendo otros poetas como Celaya o Blas de Otero, y mi poesía acusó esa influencia y se adaptó a esa especie de espíritu generacional. [...] Entonces va a aparecer el tema civil, aunque ya está insinuado antes y pertenecía a mis propias preocupaciones (ALARCOS, 1996: 213-214).

*Sin esperanza, con convencimiento, Grado elemental y Tratado de urbanismo* se alinean en esa dirección presentando a sujetos que ahora expresarán su extrañeza abandonando el intimismo y fundiéndose en una reflexión que contempla como referente a la colectividad. Las propias experiencias se asimilan y valoran considerando su alcance social, como pruebas de una realidad arrebatada y suplantada por otra que nunca será aceptada como auténtica. Los hablantes de estos libros reflejan la desorientación que produce sentirse condenados a una existencia forzada, y por una realidad que incide sobre el individuo propiciando un efecto de deshumanización por el que su esencia como ser humano se degrada asimilándose cada vez más a las máquinas (recuérdense poemas como «Nota necrológica», «Muerte de máquina» o «Chatarra»); en ese caos pugnan “insomnes, fatigados y velando armas derrotadas” por una utopía que posibilite la llegada de “otro tiempo distinto”; hasta que, en *Tratado de urbanismo*, el agotamiento derive en un amago de abandono ante el recelo que produce el poder transformador de la poesía (a tenor del inmovilismo que se apreciaba en un sistema que parecía perpetuarse), motivo que lleva al

sujeto a considerar la posibilidad de “sentarse tranquilamente a la sombra de un árbol y callarse”.

Pero el mutismo no llega a producirse, y sobre la madurez del poeta surge una forma diferente de interiorizar la crisis de identidad, que lo muestra dispuesto a aceptar su destino desde una nueva disidencia que despliega su efecto mediante el empleo de recursos formales dirigidos a desenmascarar la falsedad y la vacuidad del discurso oficial que opera sobre la conciencia social. Se trata de neutralizar el efecto de las elocuciones y las alocuciones pergeñadas por el régimen para adormecer cualquier conato de réplica. La dictadura había diseñado un férreo sistema de control ideológico sobre la base de una falsa seguridad que en la práctica se sustentaba sobre el miedo; y lo extendió apropiándose de los cauces expresivos comunes que se empleaban en la vida cotidiana. Por eso, el poeta concentra sus esfuerzos en reconquistar esos espacios y recuperar las armas del lenguaje. El resultado se traduce en una lengua poética menos sentimental y más directa, más incisiva y mordaz, donde lo importante ya no será la anécdota, sino la fórmula creada para difundirla. El prosaísmo se impone al lirismo en un intento de rescatar la eficacia del discurso coloquial; mientras, la burla, la ironía y la parodia alcanzan a todos los ámbitos de una realidad que queda ridículamente retratada. La consecuencia inmediata de la formalización de la poesía es la formalización del propio personaje poético, que avanza en su proceso de disolución oculto, en este caso, tras un complejo sistema de juegos conceptuales en los que su presencia se intuye cada vez más difuminada. El incremento de esa disolución del personaje va asociado a la aceptación resignada por parte del poeta del destino que pese a todo, cabe esperar al final del viaje; no obstante, la actitud persistente de denuncia sigue constatando la dualidad implícita de un carácter siempre dispuesto a prolongar la lucha por dignificar la vida y clarificar su sentido hasta el final.

*Breves acotaciones para una biografía* contiene las primeras composiciones con las que Ángel González afronta este giro hacia la que se ha considerado su segunda etapa, y el proceso de experimentación formalista se extenderá en los tres siguientes libros. El primero de ellos, *Procedimientos narrativos*, anuncia desde el título la naturaleza antipoética de su contenido, y supone el abandono del yo como personaje literario mediante la acentuación del multiperspectivismo iniciado en *Breves acotaciones...* Los poemas complican su estructura alejándose de los planteamientos clásicos y dando entrada cada vez a más elementos que refuerzan el aspecto prosaico de la poesía. Los tonos esperables en contextos determinados

se invierten para extender el alcance connotativo de las expresiones, dando lugar a juegos de palabras que explotan recursos atípicamente líricos, como los diferentes tipos de letra o la disposición tipográfica de los versos para propiciar distintos niveles de lectura.

Hay pues un enfoque creativo que sitúa al autor en la órbita de la posmodernidad al intentar plantear una doble consideración sobre las imperfecciones del código lingüístico, avisando por una parte de los riesgos que esconde el lenguaje institucionalizado como instrumento manipulador, y descubriendo por otra, la incapacidad atribuida al lenguaje poético para explicar la irracionalidad del mundo, motivo este último que propicia que el hablante se apoye en otros lenguajes artísticos para compensar la falta de credibilidad de la escritura, estableciendo un diálogo con disciplinas como la música, la pintura o la escultura. La fusión de todos los códigos artísticos en la poesía produce un nuevo lenguaje, aparentemente ilógico, que el artista emplea para oponerse a la racionalidad de la lengua impuesta desde la oficialidad.

Géneros, estilos y formas del acervo literario se reformulan bajo esta nueva mirada para desmitificar su valor tradicional en poemas como «Égloga», «Monólogo interior», «Ciencia aflicción», «Realismo mágico» o «Fábula y moraleja»; y los temas siguen apuntando a las dudas fundamentales del autor, ocupando un lugar destacado las que descubren las inquietudes existenciales que experimenta cuando contempla el paso del tiempo y la muerte.

Unos años después, con el poeta afincado definitivamente en el Nuevo Mundo, la publicación de *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* culmina este proceso de renovación experimental en un poemario que recupera la extensión de los dos primeros libros. 36 composiciones, en la versión definitiva, organizadas ahora sí en cinco secciones genéricas (variaciones elegíacas, poemas épicos y narrativos, consideraciones metapoéticas, poesías sin sentido y notas de viaje) que prolongan la exploración iniciada con *Breves acotaciones...* mediante nuevas recreaciones sobre esquemas literarios de la tradición, en los que conserva la aplicación del punto de vista múltiple a través de una amplia gama tonal que continúa revelando la insatisfacción del hablante al ser incapaz de aprehender la complejidad de la realidad desde ninguna de las perspectivas que adopta. Por otro lado, la riqueza procedimental sigue descubriendo el compromiso ético del autor con la historia de su tiempo, procurando mantener despierta la memoria sobre el pasado usurpado y extendiendo su mirada hacia la injusticia de las tiranías actuales. Y cohesionando todo el conjunto, la

presencia permanente de las grandes palabras de la poesía, como el amor, el paso del tiempo, la efímera contemplación de la belleza del mundo, y el destino inevitable del hombre, motivo sobre el que se va agravando el sentimiento trágico de la vida.

De manera global, podemos constatar lo que el propio Ángel González opinaba sobre los tres poemarios publicados después de *Tratado de urbanismo* teniendo en cuenta la naturaleza de los mismos –configurados bajo claves formales y conceptuales análogas–, al plantear que, en realidad, podrían constituir tres partes de un único libro, y que de hecho, no descartaba en un futuro publicarlos de ese modo. Nunca llevó a cabo esa idea, pero su siguiente libro, el más extenso de toda su obra, con 59 poemas, ofreció una visión sintética de la orientación que su poética había adoptado desde su marcha a Estados Unidos. *Prosemas o menos* completa un ciclo de poesías caracterizado por la desorientación del sujeto, perdido en una vida que percibe como irreal bajo los efectos del procedimiento, pero manteniendo intacta su actitud de querer resolver las contradicciones del mundo, que en definitiva, son en gran medida sus propias contradicciones. Se trata de un hablante que inicia un alejamiento de la colectividad, tras perder la confianza en la capacidad de su palabra para incidir en ella, y poco a poco, va centrando el foco en su propio conflicto, interiorizado cada vez más en solitario con la sensación de ir incrementando la angustia a medida que transcurre el tiempo, y contra la que muestra a pesar del desengaño, sus inmensas ganas de seguir disfrutando de los instantes de transitoria felicidad que aún es capaz de percibir.

La llegada de la vejez deriva la impresión irreal del mundo hacia el espejismo. El impacto del paso del tiempo opera en el sujeto no desde la consideración de una intuición, sino desde una certeza al cabo concretada. El final de la existencia no se percibe como el inevitable desenlace en el futuro, porque ahora el hablante se siente sobre su mismo umbral. Todo ello aumenta la incertidumbre en el interior del sujeto que se debate entre el escepticismo, la angustia, el miedo, el deseo de continuar experimentando la plenitud de la vida y por fin, la resignación.

En ese estado de confusión, falla la capacidad sensitiva para interpretar una realidad cada vez más oscura, y poco a poco se van difuminando las dimensiones sustanciales sobre las que se mantiene en pie, hasta notar la disolución de su propia esencialidad. La gravedad de la nueva situación impone un tono más templado y alejado de las frivolidades de los libros precedentes, motivo por el que la ironía se contiene y se reserva para valorar escépticamente

algunos aspectos relacionados con el pasado con el que aún parece haber alguna cuenta pendiente.

*Deixis en fantasma* abre la vía de la que sería la etapa final del poeta, caracterizada por una nueva forma de interpretar la realidad desde la perspectiva de la duda, de la inseguridad que produce un desenlace que se adivina oscuro. El mundo real pierde su consistencia a la vez que gana terreno la abstracción, y ahora asistimos de nuevo a la exploración introspectiva del sujeto que vuelve a ofrecer su lado más intimista, recuperando la senda abandonada tras su primer libro, como queriendo cerrar un círculo. Solo a través de recuerdos, cada vez más confusos, volverá a citar al mundo del que siente estar cada vez más lejos, y del que sin embargo, no está dispuesto a desprenderse definitivamente.

La voz del sujeto se percibe con confusión porque el lenguaje encuentra serias dificultades para poder nombrar esa nueva manera de intuir la vida, y su condición fantasmática propicia que su discurso se funda en ocasiones con otras voces que proceden de oscuros rincones del pasado proponiendo mensajes de naturaleza intertextual.

*Otoños y otras luces*, último libro publicado en vida del poeta, hace avanzar al hablante por la misma línea de disolución anticipada en *Deixis...* a través de 31 poemas presentados de forma muy estructurada en cuatro secciones que incluyen los motivos tradicionales de su poesía orbitando en torno al tema central del Tiempo. Las variaciones que ahora ofrece sobre ellos están iluminadas por la luz que procede de toda su experiencia contemplada desde la vejez. El pasado, arrasado por la Historia, arriba a la orilla de una memoria cada vez más confundida que descubre así el deterioro de la capacidad sensitiva, en el que solo el amor es capaz de producir un alivio momentáneo. Sin embargo, no se han borrado las huellas del sufrimiento por la dictadura y la libertad secuestrada, por lo que el hablante lamenta la aparente amnesia colectiva del presente que él no está dispuesto a admitir.

El perspectivismo sigue avisando del alcance relativo de los planteamientos, y como es característico en la obra del autor desde los primeros libros, continúa mezclando su discurso para enfatizar la ambigüedad a través del procedimiento de la intertextualidad. Junto a ello, el tono se mantiene acorde a la gravedad del asunto, más distanciado de la ironía, que como sucedía en *Deixis...* se conserva sutilmente en algunas composiciones para desvelar la persistencia del escepticismo.

Los recursos empleados para deslizar la reflexión sustentan la coherencia con los empleados en libros anteriores, dejando constancia de una meticulosidad exquisita a la hora de seleccionar los más adecuados para cada composición, corroborando la laboriosidad de una obra levantada *palabra sobre palabra*, en donde no queda espacio para la improvisación, y sobre la que se adivina el permanente nivel de autoexigencia que se imponía el autor.

Las luces de la vejez, entre las que se destaca la procedente del *otoño* –configurado definitivamente como un símbolo–, intentan clarificar el sentido y el destino de la vida del hombre, iluminando un hermoso libro embargado por el tono elegíaco en el que la mirada al pasado recupera antiguas sensaciones asociadas a la historia, al tiempo perdido y al sentimiento amoroso, que se funden con cavilaciones existenciales en una confusa dimensión temporal que parece haber eliminado las distancias para subrayar la fugacidad del proceso vital.

De forma totalmente imprevista, *Nada grave* se percibe como el último guiño que el poeta nos dirige para certificar el fundamento de sus temores. Publicado unos meses después de su muerte, las 28 composiciones que Susana Rivera encontró en un fichero de su ordenador parecían configurar el material con el que Ángel González estaría contemplando la posibilidad de editar un nuevo libro, demorado tal vez, según el mismo reconoció, por no estar seguro de querer mostrar unos poemas donde el tono era extremadamente depresivo por haber sido escritos en momentos duros<sup>97</sup>. Y en efecto, lo que en ellos percibimos es la disolución definitiva del sujeto que ha venido sustentando las inquietudes del poeta durante más de cincuenta años. Un largo proceso de disipación que se empezó a acelerar en *Deixis en fantasma* y que ahora llegaba a su final envuelto en un profundo sentimiento de dolor y amargura. Sin embargo, de manera simultánea el hablante mantiene intacta su actitud estoica aceptando su destino sin dramatismos, y sin dejar de mostrar su deseo de sentir la plenitud sobre el último rayo de vida mientras sea posible.

En medio de esa tensión fatal, el sujeto se nota cada vez más incapacitado para seguir interactuando con un mundo que se le escapa por momentos, y deja constancia de esa limitada autopercepción empleando ahora la ironía para proponer imágenes degradadas de sí mismo que descubren las dificultades que encuentra para continuar dialogando con la vida, mientras es arrastrado por su conciencia a una oscura zona en la que se confunden los

---

<sup>97</sup> Vid. p. 320-321.



razonamientos, que ya solo son capaces de considerar su esencialidad dentro una irracional insustancialidad. Bajo esa consideración elabora poemas que giran en torno al concepto de la muerte, intuita como una oscura *nada* en la que la vida termina su ciclo del mismo modo que lo comenzó. El sujeto fundamenta su *ser* sobre el concepto de una *sombra* alumbrada en el momento de nacer, que ha ido creciendo y haciéndose cada vez más oscura hasta terminar confundiéndose con *la gran sombra* definitiva. Y durante la caída, se mezclan en su conciencia otras emociones que evocan, a través de melancólicas miradas al pasado, las ilusiones que se han ido perdiendo por el camino; o que descubren en la resignación ante el inminente desenlace una cierta sensación de alivio que permite atenuar el miedo y el dolor, o que inciden de nuevo en la función de la poesía desde las perspectivas opuestas del escritor y del lector. En este último caso, aunque en prácticamente la totalidad del poemario –como ya hemos visto que sucede en los dos libros anteriores– el tono sarcástico cede su espacio a la circunspección, no obstante, al límite de sus fuerzas, el personaje todavía preserva a través de un enfoque más distendido – aun siendo consciente de su inoperancia– el efecto rehabilitador de la poesía como instrumento para intentar clarificar la imagen del mundo. Una imagen que se ha ido fundiendo poco a poco hasta atrapar al hablante en una *nada* en la que una incomprensible caída era la única meta esperable.

### 10.3. SOBRE LA COHESIÓN DEL PROCEDIMIENTO

Esta coherencia en la evolución del planteamiento conceptual que puede rastrearse sin descubrir contradicciones en la línea ideológica del escritor, se fundamenta en un meditado código poético que evoluciona de forma simultánea al desarrollo de la experiencia. Si bien es cierto que según hemos demostrado, el cambio interpretado sobre la segunda etapa de la poesía de Ángel González devino en gran medida por el lado del procedimiento, ello no significa que se produjera una ruptura traumática con el planteamiento empleado en los primeros libros, sino más bien un ajuste del mismo destinado a potenciar las posibilidades expresivas de los recursos ya utilizados, junto a los que se fueron incorporando, como sabemos, otros con los que podían alternar su papel. Recordemos de nuevo lo que el poeta dijo al respecto: “Yo pienso que lo que sucede en ese momento es que yo escribo con mayor libertad, una mayor libertad expresiva, que en cierto modo supone una intensificación de rasgos antipoéticos, por ejemplo, el prosaísmo, la ironía, el humor”. En efecto, hablaba de “intensificación” de procedimientos que ya estaban bien marcados en sus libros anteriores,

aunque a partir de ahora se buscara la forma de intensificarlos para conseguir transmitir la idea de irracionalidad que orientaba su nueva propuesta de interpretación del mundo.

En ese sentido, podemos hablar de constantes retóricas que se detectan en todos sus poemarios que si por un lado funcionan como instrumentos para clarificar e incidir en la realidad, por otro van modelando el contorno del sujeto poético en su proceso de disolución hacia la *nada*. Hay que tener en cuenta, que tanto en un caso como en otro, el uso del lenguaje está encaminado a configurar un universo conceptual donde el hablante se encuentra perdido y es incapaz de encontrar una solución que le ayude a entender lo que contempla; por ese motivo, la ambigüedad y la indeterminación presidirán un código en el que no hay lecturas definitivas, porque los significantes expanden sus significados apoyados en ingeniosos juegos verbales para que el receptor contemple la complejidad de la descodificación considerando que el lenguaje está representando con esa complicación la complejidad de la realidad que el poeta pretende referir.

#### 10.3.1. POTENCIADORES DEL SIGNIFICADO

Durante mucho tiempo, hasta la aparición de *Deixis en fantasma*, resultaba inevitable hablar de la ironía como una de las claves poéticas de la obra de Ángel González; incluso hemos visto cómo en sus tres últimos libros, si bien se atenuaba su uso, estuvo marcando el tono de sus poemas más incisivos. Cada vez que se aludía a la presencia de este recurso en sus primeros poemarios se valoraba su idoneidad para cumplir los objetivos de burlar la censura por un lado, y moderar el posible exceso de sentimentalismo por otro. Tal vez deberíamos añadir que la actitud irónica traduce un gesto de distanciamiento que en definitiva conlleva una profunda negación sobre el motivo representado, y, como sucede con la poesía de González – especialmente a partir del segundo tiempo –, una sensación de acibarada decepción que deriva en la resignación definitiva del sujeto. De esa forma la ironía acompañaría el proceso evolutivo del hablante tal como ya hemos visto.

Como recurso en la lengua oral, la ironía se percibe habitualmente sobre la entonación de los enunciados; sin embargo, en la escritura, el lector debe deducirla a través del contexto, motivo por el que se acompaña de otros procedimientos que ayudan a enfatizarla, y en este aspecto, el repertorio de Ángel González es extraordinariamente rico. A lo largo de este estudio hemos reseñado numerosos ejemplos de los amplificadores de significado más constantes con los que el sujeto descubría su profunda confusión invitando al lector a

considerar varias posibilidades sobre una misma expresión. El símil y la metáfora se convierten fundamentalmente, como hemos comprobado, en recursos sobre los que se construyen muchas composiciones que refuerzan su ambigüedad semántica apoyándose en dilogías; antanacласis (“Haces haces de leña”; “Y aunque lo barra/ el viento o se disuelva en la niebla,/ aunque la barra siga aún lejana”; “era dura esa voz: todavía dura”); calambures (“y a hierba susurrante como un río”/ “ya ayer va susurrante como un río”; “dore mi sol así las olas y la espuma/ do re mi sol la si la sol la si la”); neologismos (“teoelegía”, “prosema”, “equivocación”); oxímoros (“triste gracia”, “sombria claridad”, “penitentes gozosos”, “un instante casi eterno”); paronomasias (“un inestable olor a establo”; “los despojos del mar apenas roen/ los ojos”; “Ilusos los Ulises”; “acorde cárdeno”; “tantos y tan tontos”); paronomasias in absentia que fuerzan la evocación de un elemento sugerido mediante la semejanza fonética (“militares de alta graduación”; “cruza otro violín a ras del cello”; “estoy bartok de todo”; “el alcanfor del sueño conserva en el almarino”; “almas en pene”). Junto a todos ellos, las frecuentes reiteraciones morfológicas subrayan los motivos sobre los que se quiere centrar la atención del lector en forma de anáforas, epíforas, epanadiplosis...

Todo este amplio catálogo de juegos lingüísticos destinados a transmitir la confusa interpretación del mundo por parte del sujeto se acomoda en unos esquemas estróficos y rítmicos desde los que pueden expandir todo su potencial connotativo sin las ataduras que conllevaría la dependencia de los moldes clásicos; por ello, la poesía de Ángel González se inclina en principio hacia el *versolibrismo*, más apropiado para ajustar formalmente la aparente irracionalidad del discurso, aunque, como acertadamente señaló Alarcos, no pierda de vista las combinaciones tradicionales para acomodarlas a su código métrico, como lo certifican, por ejemplo, su preferencia por los ritmos asociados al endecasílabo y segmentos afines (como los heptasílabos y pentasílabos), tendencia que según ha quedado demostrado, mantuvo desde sus primeros libros hasta *Nada grave*; o las incursiones que llevó a cabo en el campo del soneto, de las que igualmente encontramos pruebas en el inicio y en el final de su trayectoria.

El planteamiento métrico de la poesía de González, sobre todo a partir de la segunda etapa, busca adaptar el verso a las unidades de contenido, en contra de lo que sucede con el metro tradicional. Por ello resulta significativo el uso que hace de las pausas para sugerir efectos tonales sobre los que se pueden apreciar matices irónicos, sarcásticos, melancólicos... Otro

tanto sucede con los audaces encabalgamientos que provocan un giro inesperado tras la pausa versal para cambiar radicalmente la perspectiva del discurso:

¡Dios *existe*  
*en la música!*

decía en un poema de *Prosemas o menos*; o

Mañana  
las temperaturas más altas  
apenas llegarán a los *quince*  
*años* que cumplirás un día de estos.

sorprendía con este otro ejemplo de *Otoños y otras luces*; y también en ese mismo libro diseñaba una imagen que discurría a través de un doble encabalgamiento:

Que levanten el vuelo los pájaros dormidos en mi alma,  
que llenen con su alegre griterío la mañana del mundo,  
de mi mundo *cerrado*  
*los domingos* y fiestas *de guardar*  
*secretos* indecibles.

Ejercicio que plantea de nuevo en *Nada grave* cuando manifiesta estar

hecho *polvo*  
*enamorado*  
*del agua*, del agua aquella,  
cuyo murmullo lejano  
aún oye mi corazón.

Con todos ellos, el poeta va diseñando un código simbólico y estructural sobre el que quedará justificada la naturaleza proteica de un sujeto que debe adaptarse continuamente a los ángulos que ilumina un mensaje que tiende sistemáticamente a la dispersión. El hablante en la poesía de Ángel González dista mucho de poseer una naturaleza monolítica. El juego continuo de registros lingüísticos que apuntan a ámbitos tan dispares como la música, la pintura, la política, la publicidad, la religión, las ciencias naturales, la astronomía, la historia, la filosofía, la literatura –desde su compleja configuración genérica–, la crítica, el lenguaje

de la burocracia, los medios de comunicación<sup>98</sup> y en fin, tantos otros que se podrían reseñar, dejan al descubierto un baile de máscaras tras el cual el hablante se muestra desorientado en medio de una permanente crisis de identidad que evoluciona sobre una línea de disolución cada vez más profunda.

Por otro lado, junto con las voces de este sujeto inconstante, se mezclan con frecuencia, aumentando si cabe más su confusión, las que proceden de discursos ajenos y que llegan al poema a través del procedimiento de la intertextualidad, tal vez estimulado desde las múltiples incursiones que en el terreno de la crítica literaria fue realizando fundamentalmente desde sus comienzos en la carrera docente universitaria. Ramón de Campoamor, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, la generación del 27, Gabriel Celaya, Blas de Otero, y otros tantos, motivaron una faceta investigadora que muy bien pudo reflejarse en su poesía. A través de la conexión intertextual, bien mediante la cita directa (*“lo digo y no me corro”*; *“cantando alegre en la popa”*; *“poesía eres tú”*), o variando ligeramente la estructura (*“la luz a ti debida”*; *“y el día se deshizo en un memento/ homo, humo, ceniza, lejanía”*, o de nuevo *“hecho polvo/ enamorado/ del agua”*...), los significantes se introducen en el mensaje del hablante manteniendo su connotación original de procedencia, lo que obliga al receptor a interpretar la nueva orientación que adquieren al ser asimilados por aquel en el nuevo contexto.

#### 10.3.2. LAS DIMENSIONES DE LA EXISTENCIA. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TIEMPO Y EL ESPACIO

La condición de perplejidad que se destaca permanentemente sobre el sujeto se configura sobre un marco espacio-temporal que acompaña los pasos evolutivos de este. “Para que mi ser pese sobre el suelo/ fue necesario un ancho espacio/ y un largo tiempo”, decía en el poema que servía de presentación de su obra. En ese sentido, resulta interesante constatar cómo la línea del tiempo que se intuye en la obra de Ángel González se percibe, cuando la consideramos sobre el autor, de forma diferente a cuando lo hacemos desde la perspectiva del sujeto. Si por un lado, las circunstancias inferidas en las composiciones dibujan una línea cronológica sobre la que transcurre el devenir del poeta en su natural desarrollo hacia la

---

<sup>98</sup> La tesis de García Giraldo de Sprackling arroja datos numéricos precisos que confirman la configuración de los principales temas de la poesía de González considerando la recurrencia del soporte lingüístico: *“Imperan los sustantivos (emotivos y abstractos). A través del vocabulario literario, musical, zoológico, botánico, bélico y temporal se descubren los temas: la guerra, el tiempo, el paraíso perdido, el amor, la sensualidad, la soledad, la música, la muerte y la poética”* (1989: 137).

vejez, la percepción cambia por completo cuando consideramos las reflexiones que proceden del personaje. Bajo su mirada, el tiempo es una dimensión caótica en la que se pierden todos sus esfuerzos por clarificar la vida.

En la obra del poeta podemos abordar este aspecto atendiendo al valor puntual que adquiere relevancia en poemas concretos, o considerando un alcance global que lo configura como uno de los pilares fundamentales de toda su trayectoria. Ya vimos que para delimitar sobre la realidad la abstracta naturaleza del tiempo, el poeta diseñó un personal método de acotación articulado sobre el valor connotativo que adquirirían en las composiciones las diferentes unidades cronológicas. De esa forma, era posible deducir aspectos significativos asociados a las fases sobre las que discurrían los *días* o los *años*; resultando así muy diferentes los estados emocionales interiorizados sobre el curso de las mañanas, las tardes o las noches; o en cada una de las estaciones en las que quedaba enmarcado un año. Pero el Tiempo, considerado no como motivo, sino como tema constante que condiciona permanentemente la mirada del poeta admite otra lectura.

El pasado se evoca considerando distintos elementos de referencia, pero el resultado de todos los ejercicios de la memoria siempre es doloroso porque conlleva la observación del tiempo perdido o robado; el tiempo “me hirió mortalmente por la espalda”, lamenta en un verso de *Deixis en fantasma*. Desde los primeros versos que abrían *Áspero mundo*, “*Te tuve/ cuando eras/ dulce*”, las miradas al “acariciado mundo” son frecuentes, y sobre ellas, el hablante construye un mundo alternativo en el que realidad y utopía se fusionan para recrear la imagen del paraíso perdido de la infancia. En otras ocasiones, la memoria evoca las sensaciones atribuidas a las primeras decepciones derivadas del ingreso en el terreno sentimental; o también el caos y la incertidumbre asociados a la irracionalidad de la guerra que enterraba las ilusiones de los hombres en sótanos oscuros bajo el ruido de las bombas, dibujando en sus rostros la expresión de un miedo que el niño no olvidaría jamás aunque en su inocencia no estuviera seguro de llegar a comprenderlo. En los últimos libros, el pasado resulta más doloroso al irrumpir en el presente para subrayar la brevedad de la existencia. A partir de *Deixis en fantasma*, según hemos visto, la conciencia del *ayer* parece disolverse en un *hoy* condenado a extinguirse.

Por su parte, el presente se incorpora al pensamiento desde la perspectiva del rechazo, por considerar que la realidad que presencia está suplantando a otra desplazada de forma violenta. Poemas de sus primeros libros («El derrotado», “*Si serenases*”, «Mensaje a las

estatuas», «Discurso a los jóvenes», «Entreacto», «Elegido por aclamación», «Nota necrológica», «Prohombre», «Muerte de máquina»...) dejan constancia de un mundo gris, triste, anodino, dominado por el miedo, el rencor y la hipocresía donde el hombre ha perdido su humanidad y camina privado de capacidad para decidir sobre su destino; un mundo que delimita muy bien la frontera entre vencedores y vencidos, y que el hablante intenta reconstruir sobre la base de la utopía. Con el transcurrir de los años, ese presente pasará a ser considerado pasado, y sobre él, el sujeto poético seguirá denunciando las mismas miserias humanas. “Aquel tiempo/ no lo hicimos nosotros;/ él fue quien nos deshizo.// Miro hacia atrás./¿Qué queda/ de esos días?/ Restos,/ vida quemada,/ nada.// Historia: escoria”, escribe en *Prosemas o menos*; y por añadir un ejemplo más, en *Otoños y otras luces* recordaba amargamente que “Todo el mundo era pobre en aquel tiempo/ todos entretejían/ sin saberlo/ –a veces sonreían–/ los hilos de la tristeza”. La percepción de los mismos conceptos en momentos tan distantes entre sí origina que el hablante aumente su confusión sobre la manera de clarificar el tiempo. El dolor y la angustia por las injusticias del pasado parecen haber estado siempre presentes, y por ello se difumina esa línea cronológica sobre la idea de que “El tiempo no existe”, como había anticipado en unos de los primeros poemas de *Sin esperanza...* Sin embargo, sabemos que nunca dejó de considerar sus efectos.

Si la experimentación del pasado y del presente produce dolor por todo lo que se perdió irremediablemente, el futuro fundamenta todo el desasosiego del hablante derivado de la conciencia de caducidad. En los primeros libros, se distinguía entre los conceptos de *futuro* y *porvenir*, dotándolos de connotaciones diferentes justificadas por la mirada que contemplaba la utopía<sup>99</sup>:

Te llaman porvenir  
 porque no vienes nunca.  
 Te llaman: porvenir,  
 y esperan que tú llegues  
 como un animal manso  
 a comer en su mano.  
 Pero tú permaneces  
 más allá de las horas,  
 agazapado no se sabe dónde.  
 ... Mañana!

<sup>99</sup> Los poemas incorporados en este apartado de conclusiones no han sido desarrollados en el cuerpo de la argumentación.

Y mañana será otro día tranquilo  
un día como hoy, jueves o martes,  
cualquier cosa y no eso  
que esperamos aún, todavía, siempre (GONZÁLEZ, 2008a pág. 93).

El porvenir era la trampa que tendía el presente para perpetuarse; sin embargo, a continuación, diferenciaba:

[...] el futuro es otra cosa, pienso:  
tiempo de verbo en marcha, acción, combate,  
movimiento buscado hacia la vida,  
quilla de barco que golpea el agua  
y se esfuerza en abrir entre las olas  
la brecha exacta que el timón ordena.

En esa línea estoy, en esa honda  
trayectoria de lucha y agonía,  
contenido en el túnel o trinchera  
que con mis manos abro, cierro, o dejo,  
obedeciendo al corazón, que manda,  
empuja, determina, exige, busca.

[...]  
Pero nada es aún definitivo.  
Mañana he decidido ir adelante,  
y avanzaré, [...]

Mañana gris, o luminosa, o fría,  
que unas manos modelan en el viento,  
que unos puños dibujan en el aire (*ibid.*: 94-95).

El poema descubre un tono esperanzado cuando el sujeto se deja arrastrar por la quimera de un mañana diferente. “Sé lo que es esperar”, afirmaba en otro poema de *Sin esperanza...*, “Alta la fe y el corazón/ dispuesto,/ igual que tantas veces, aquí sigo” (*ibid.*: 87). Sin embargo, ese futuro resultó ser otro engaño de la realidad, porque en definitiva lo único que cabía esperar de él era el peor de los desenlaces. Los poemarios de la segunda etapa empiezan a considerar el futuro asociado a la sensación de acabamiento, y desde esa contemplación, el sujeto irá aceptando poco a poco, no exento de amargura, lo inevitable, a



la vez que aumentará de manera gradual el deseo de hacer oscilar la conciencia entre las dimensiones del pasado y del presente para reafirmar y prolongar al máximo la existencia. Con todo, el devenir impone su ley y en el póstumo *Nada grave*, el hablante descubre la decepción riéndose sutilmente de su ingenuidad:

Me hice ilusiones.

No sé con qué, pero las hice a mi medida.

Debió de ser con materiales muy poco consistentes.

Junto al desconcierto que produce el desarrollo de los acontecimientos sobre la línea del tiempo, el sujeto muestra una sensación similar de extrañeza ante el entorno que los enmarca, y por ello el ámbito espacial va a ser recreado mediante trazos que sugieren con frecuencia una extraña atmósfera de irrealidad en la que el hablante parece quedar difuminado. La configuración del espacio también está sujeta en la poesía de González a una escala de gradación que acomoda el nivel de abstracción o de concreción de la realidad contextual al carácter de la reflexión. De ese modo es posible encontrar espacios puramente intuitivos, imprecisos, ilusorios e inaprensibles que aluden a la naturaleza de la propia conciencia del personaje, junto a otros más perfilados sobre los que puede hacer discurrir el ejercicio de la memoria o comportarse como un simple observador de los acontecimientos. En este último caso, cuando el entorno sobre el que se plantea la consideración del hablante se concreta en un escenario concreto, Ángel González selecciona, en función de los temas, dos tipos fundamentales de representación que la hacen discurrir entre ambientes urbanos y parajes naturales.

La evolución del poeta descubre en los poemarios de su primera etapa una cierta preferencia por los marcos concretos de naturaleza urbana. Libros como *Sin esperanza, con convencimiento*; *Grado elemental* o *Tratado de urbanismo* plantean el compromiso con la colectividad en el ámbito común donde transcurren las relaciones sociales. La percepción que se transmite en estos casos sobre la realidad está teñida de negatividad, mostrando el efecto que la ciudad produce sobre la conducta de los hombres. El hablante analiza los valores por los que se rige la sociedad y percibe la hipocresía, el rencor, la falta de solidaridad, la sumisión a un sistema degradante, el sinsentido de una vida gris que avanza por la senda de la monotonía, y en la que el despertar de cada mañana produce dolor desde el momento en el que se contempla la realidad a través del cristal:

Despertar para encontrarme  
esto:  
la vida así dispuesta,  
el cielo  
turbio, la lluvia  
que lame los cristales.

Abrir los ojos para ver  
lo mismo,  
poner el cuerpo en marcha para andar  
lo mismo,  
comenzar a vivir, pero sabiendo  
el fracaso final de la hora última (*ibid.*:79).

El motivo de esta impresión parece apuntar a la mayor incidencia de la acción negativa del hombre en el entorno social; por eso su discurso se torna irónico, sarcástico, escéptico...

Si esto es la vida, Dios,  
si este es tu obsequio,  
te doy las gracias –gracias– y te digo:  
Guárdalo para ti y para tus ángeles (*ibid.*).

El poeta se revuelve contra la aceptación y la indiferencia generalizada ante el engaño, propiciadas en parte por quienes lo asumen como una verdad incuestionable. En su «Alocución a las veintitrés» de *Grado elemental*, el sujeto, camuflado sarcásticamente tras la máscara de la conciencia del propio sistema opresor se dirige a ellos en estos términos:

Ciudadanos perfectos a estas horas,  
honorables cabezas de familia  
que lleváis a los labios vuestra servilleta  
antes de pronunciar las palabras rituales  
en acción de gracias por la abundante cena:

vuestra responsabilidad de sólidos pilares  
de la civilización y de Occidente,  
del consumo de bicarbonato sódico  
y del paternalismo hacia la servidumbre,

exige de vuestra parte  
cierta ignorancia de hechos también ciertos,  
un esfuerzo final en bien de todos,  
la tozuda incomprensión de algunas realidades,  
la fe más meritoria, en resumen,  
que consiste  
en no creer en lo evidente [...].

En esa falsa realidad extendida mediante la negación sistemática de la verdad, los hombres tienen existencias vacías, únicamente sustentadas por la inercia de una amoralidad asumida por la hipocresía («Los sábados, las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas»), o una grotesca condición servil que sobre la base del miedo, les hace interiorizar una falsa sensación de seguridad («Nota necrológica», «Prohombre»...), mientras que la injusticia marca cada vez más la frontera con los desfavorecidos, tal como indican los versos de «Estío en Bidonville»:

[...]  
La ciudad rompe contra el campo  
dejando en sus orillas amarillas,  
en el polvo de hoy que será barro  
luego,  
los miserables restos de un naufragio  
de colosales dimensiones: miles  
de hombres sobreviven. Enseres y artefactos  
—como ellos rotos, como ellos  
oxidados—  
flotan aquí y allá, o bien reposan  
igual que ellos, salvados  
hoy por hoy —¿solo hoy?—, sobre esta tierra.

Mañana es un mar hondo que hay que cruzar a nado (*ibid.*: 147).

En el espacio de la ciudad, el tiempo transcurre con mayor lentitud y sus efectos degradadores se perciben con más nitidez.

La percepción del mundo no mejora cuando su observación se plantea sobre el escenario de la naturaleza, aunque sí se amortiguan los efectos degradantes al alejarse de la influencia

negativa de la acción de la sociedad. El paisaje impulsa reflexiones sobre el devenir temporal al descubrir el carácter efímero de la contemplación de la belleza. Este planteamiento, ya presente en los primeros libros –donde el hablante dejaba discurrir su memoria hacia el pasado, o deslizaba sus reflexiones sobre el sentimiento amoroso al exponerse al impacto del entorno natural– cobrará especial relevancia a partir de la segunda etapa, con toda probabilidad como consecuencia del contacto del escritor con la nueva realidad descubierta en el continente americano. Allí, instalado en una avanzada madurez, los crepúsculos empiezan a cubrirse de matices existenciales que enfatizan la visión elegíaca del poeta haciendo coincidir como si se tratara de una sola, las dimensiones del tiempo y del espacio. Sometido a sus efectos, el hablante contempla –y se contempla– en la disolución de la plenitud en el ocaso, que muestra la estéril pugna de los últimos rastros de luz empujados inevitablemente hacia la oscuridad de la noche.

La configuración del espacio deja de apuntar al mundo concreto cuando la reflexión transcurre sobre el ámbito interno del sujeto. De nuevo, podemos señalar este enfoque sobre todos sus libros, desde *Áspero mundo*, que como ya ha quedado dicho se elaboró desde la perspectiva del *yo* más intimista, hasta los poemarios finales, donde el hablante se presenta solo ante la aceptación de su destino, vislumbrado sobre una oscura *nada* como la única referencia clara que puede intuir desde su cada vez más avanzada inconsistencia.

Este reflejo del mundo interior del hablante –muy próximo en este punto del poeta– permite extender el concepto de *realismo* atribuido a la poesía de Ángel González. Su obra es realista, porque según vimos, su complejo sistema procedimental produce un efecto de *verdad* en el receptor que es capaz de traducir el mensaje poético sobre el ámbito de la vida; sin embargo, la relación que González establece entre vida y poesía comprende también ese universo íntimo, inapreciable por el ojo humano, tras el que plantea la reflexión acerca de las cuestiones trascendentales de la existencia. Por ello, su obra es *realista*, porque además de hacer referencia al mundo que todos vemos, señala igualmente a su propio mundo, que en definitiva, es una extensión de la vida sobre su conciencia.

*Breves acotaciones...* como libro que iniciaba un giro, compendia desde su concisión ejemplos que se correspondían con las tres miradas espaciales posibles. Pero durante *el segundo tiempo* de su poesía, el abandono gradual del mundo exterior se irá haciendo cada vez más patente a medida que el poeta se aproxima a la vejez, tal como vimos que sucedía

con la atmósfera espectral que empieza a cubrir sus poemarios a partir de *Deixis en fantasma*.

### 10.3.3. INVECTIVAS Y ADMIRACIÓN: “DONOSO Y GRANDE ESCRUTINIO” DE LA MIRADA AJENA DE ÁNGEL GONZÁLEZ

Como sucede con el sentimiento del amor –que el hablante insinúa experimentar sobre los estímulos no potenciados por su *ser*, sino gracias a los recibidos por parte de la persona amada<sup>100</sup> –, la configuración poética de su lectura de la realidad se nutre con mucha frecuencia de las consideraciones que surgen sobre lecturas poéticas ajenas. Ya ha quedado reflejada la importancia que en su obra adquiere la intertextualidad, a través de la cual González inserta en sus poesías “cuerpos extraños” procedentes de otras voces que amplían su marco interpretativo. Mediante el efecto que la cita produce en la composición, el poeta muestra además el grado de aproximación o de rechazo hacia la fuente original, descubriendo de ese modo lazos de afinidad u oposición con la voz *intrusa*. Expresiones y motivos procedentes de las obras de César Vallejo, Gerardo Diego, Bécquer, Quevedo, Machado, Unamuno, Nietzsche... irrumpen en el discurso provocando el desconcierto del sujeto al sentir la incidencia que alcanzan en su propia cavilación.

Algo similar se podría reseñar sobre los poemas que Ángel González construye tomando como referencia la obra de otros escritores que despiertan su interés tanto desde la identificación, como desde el alejamiento o la censura. En estas composiciones, el poeta unas veces opta por jugar con el lector para que este deduzca el referente escondido tras los versos, como sucede, por ejemplo, en «Soneto a algunos poetas» con la alusión implícita a los escritores que hacen discurrir su propuesta artística al margen de las preocupaciones de la vida; o en la «Oda a los nuevos bardos» y en «Poeta joven», que centran el foco de la sátira en la poesía novísima; o en tono muy distinto, en cuanto a que conllevan una profunda muestra de respeto, «Camposanto en Colliure» y «Recuerdo y homenaje en un aniversario», escritos sobre el respeto y la admiración hacia Antonio Machado, uno de sus poetas más apreciados. Otras veces sin embargo, descubre, bien desde el epígrafe, o bien mediante una dedicatoria junto al mismo, el nombre del poeta que impulsa la reflexión. El soneto de *Sin esperanza...* «De dos palabras nítidas ahora» está dedicado “A Vicente Aleixandre, por su libro *La destrucción o el amor*”; o el más tardío poema de *Prosemas...* «El Cristo de

---

<sup>100</sup> Vid. Anexo I.VI., p. XXII.

Velázquez», “*A Luis Rius*”; aunque lo más habitual es la identificación desde el mismo título, como hace con la moderada sátira que dirige a su admirado Juan Ramón por su obstinada búsqueda de la perfección en la graciosa composición que denomina escuetamente «J.R.J.»; o con la que descubre la elusión de la realidad en la obra de Stéphane Mallarmé «S.M. nos contempla desde un daguerrotipo». Más claro resulta el objeto de su reconocimiento en «Dos homenajes a Blas de Otero», con los que González demuestra el preciso conocimiento que tenía de la poesía del escritor bilbaíno, y el valor compartido de su compromiso ético con la vida; o en las «Glosas a J.G.» a quien se aproxima en la sensación de plenitud derivada de la contemplación de la naturaleza. *Otoños y otras luces* presenta con la sección “Glosas en homenaje a C.R.” el último caso de esta forma de completar el análisis de la realidad desde otras perspectivas poéticas. La referencia a la obra de su amigo Claudio Rodríguez le sirve como instrumento con el que, según vimos, destaca el sentimiento elegíaco que en ese momento tiñe por completo su visión del mundo.

Ángel González revela con estas composiciones una información sobre sus preferencias estéticas que según ha quedado demostrado a lo largo de todo nuestro estudio, confirma la que se desprende de sus ejercicios de crítica literaria; asumiendo con honradez unas influencias que sin embargo, no desvirtúan ni minimizan las marcas personales con las que el poeta modeló su propia lírica.

#### 10.3.4. UN CÓDIGO RECURSIVO

La poesía de Ángel González evoluciona sobre una línea de continuidad que va incorporando novedades procedimentales sin anular las ya establecidas. De ese modo, el sistema se enriquece permanentemente sobre constantes temáticas y formales, y algunos elementos, a través del uso continuado, terminan cobrando un especial relieve hasta el punto de llegar a constituirse en signos con naturaleza referencial dentro del propio código. Este desarrollo coherente de la poética justifica que con el tiempo sea posible plantear la autocita como elemento caracterizador de la integridad de un discurso que no se desvía del planteamiento ético que lo mantiene. A partir de la segunda etapa de la poesía de Ángel González son cada vez más numerosas las conexiones que pueden establecerse entre los distintos poemarios a través de la recursividad que va alimentando su lenguaje poético. Ya hemos subrayado más arriba algunas de estas constantes que configuran, por ejemplo, los motivos que aluden al tiempo y al espacio; recordemos ahora otros casos de autocita ya analizados en el cuerpo argumental de esta Tesis que permiten intuir un diálogo directo entre

varios poemas. Por ejemplo, el que se aprecia entre «Hay tres momentos graves, más el cuarto» de *Prosemas...* y «Algunas tardes» de *Nada grave*, al emplear el símbolo de un “cuarto” para referir el mismo concepto sobre el que se adivina la presencia de la muerte; o el que se plantea entre ese poema de *Nada grave* y «Muerte en la tarde» de *Áspero mundo*, al exponer al sujeto a una idéntica sensación de angustia derivada de la interiorización del atardecer. Menos grave resulta el valor atribuido al mitológico *heliotropo*, empleado como símbolo de la fidelidad de la amada en el poema «Fiel», de *Otoños y otras luces*, y en “*Del heliotropo*”, de *Prosemas o menos*. Por otro lado, *la nieve* adquiere un valor simbólico recurrente en varios poemas en los que su presencia oculta la realidad y despierta la incertidumbre del hablante ante la contemplación de una deslumbrante pero efímera belleza. «El poema de los 82 años», del póstumo *Nada grave*, parece dar respuesta a las interrogantes planteadas más de dos décadas atrás en su «Autorretrato de los sesenta años» en el libro *Deixis en fantasma*. Y por añadir algún caso más, el “Lázaro” alegre que resucitaba a la vida gracias a la presencia de la amada en «Me basta así», del amoroso *Palabra sobre palabra*, se transforma en *Nada grave* por la acción del tiempo en un «Orazal» que vuelve a la existencia para sufrir la agonía de la muerte. Podríamos prolongar esta relación con numerosos ejemplos que desvelan este valor autorreferencial solo factible, por otra parte, si se plantea sobre la base de un modelo coherente, y cuyas únicas contradicciones afectan a la consideración del hablante inmerso en una permanente crisis de identidad que le impide adoptar una única perspectiva en su observación de la realidad, pero que en ningún momento alcanzan al planteamiento moral del autor que soporta todo el entramado poético.

#### 10.4. «LA VERDAD DE LA MENTIRA»

Cerraremos estas notas con la licencia de emplear como epígrafe el título de un poema de su último libro. Cuando se realiza una lectura ordenada y detenida sobre la obra de Ángel González tal como la que hemos planteado en este estudio, especialmente sobre los libros que publicó a partir del *segundo tiempo* de su poesía, es posible descubrir la naturaleza constante de sus claves esenciales. El autor revela a través de su personaje la compleja tarea que supone intentar clarificar el mundo mediante la escritura, porque la enmarañada trama de una vida sometida a cambios permanentes obliga a ajustar el código poético en la misma línea de irracionalidad. Por esa esfera de indeterminación espacio-temporal transita la experiencia del sujeto movida permanentemente por una extraña circunstancialidad que

queda subrayada por la tendencia del autor a identificar el contenido de sus reflexiones sobre denominaciones de carácter adverbial (*“Aquí, Madrid, mil novecientos”, “Mientras tú existas”, “Por aquí pasa un río”, “Ayer”, “El momento este...”*) que irán siendo más frecuentes a partir de las obras de la segunda etapa acompasando así el incremento de la sensación de confusión, («A veces», «Otras veces», «Siempre lo que quieras», «Hoy», «Entonces», «A veces, en octubre es lo que pasa», «Otra vez», «Finalmente», «Todavía, la memoria alevosa», «Ya nada ahora», «Aquí o allí», «Aquel tiempo», «Tan lejos», «Aquella luz», «Nunca», «Ya casi», «Algunas tardes»... y que en alguna ocasión reflejan cómo la desubicación creciente del hablante en el mundo llega a provocar dualidades que se superponen sobre la misma consideración temporal, como sucede con «Entonces» en *Muestra...* y en *Otoños y otras luces*.

Pero en el fondo siempre intuimos la presencia del poeta orientando con su experiencia todo este caos emocional en el que está atrapado el hablante, porque la poesía de Ángel González traduce mediante el lenguaje literario la profunda crisis con la que afrontó su paso por la vida. En las primeras líneas de nuestro estudio, descubríamos algunas de las miradas desde las que se podía afrontar el análisis de su poesía, y señalábamos que todas eran posibles porque en el fondo estaban impulsadas desde la perspectiva de la aceptación de la realidad como una experiencia compleja imposible de contemplar desde un solo ángulo. Por eso la reflexión del sujeto desprende un efecto permanente de tensión entre fuerzas que solo pueden reconciliarse en la aceptación de su disparidad.

“Todas las miradas en una”, señalábamos en ese mismo punto, en un intento de armonizar sobre la consideración del autor la extraordinaria riqueza y variedad de un sistema poético complejo, pero a la vez directo y verdadero; y esa fuerza centrípeta es la que confirma, según hemos comprobado, la consolidación de un modelo ético levantado sobre el dolor y el compromiso. “Aquel tiempo/ no lo hicimos nosotros;/ él fue quien nos deshizo”, llega a plantear en uno de sus versos más amargos, y las consecuencias de aquella usurpación de la realidad imprimió para siempre en su memoria la estela de lo que fueron solo “restos” de “vida quemada”, “nada”. Y desde la *nada* de ese pasado robado sobre el que concibe la idea de una vida absurda alterada por la acción del hombre, prolongó un viaje cuyo destino era otra *nada* proyectada sobre un futuro igualmente vacío que amenazaba con la proximidad de la muerte.



La poesía de Ángel González está escrita, por lo tanto, desde el sufrimiento y el desasosiego que produce el sinsentido de la presencia en el mundo, y sobre sus palabras es posible intuir el miedo y el dolor que condicionaron su existencia. Sin embargo, aunque su obra esté iluminada por los tonos grises que impuso la Historia con la derrota, el poeta nunca se sintió vencido, y con encomiable tesón alentó su compromiso desde la utopía que contemplaba la posible llegada de un tiempo diferente; pero fue paradójicamente el propio tiempo el que le corroboró que esa transformación tal vez no llegaría nunca. Y así, con la única expectativa de la vejez, en sus últimos libros el compromiso se limita a aceptar sin dramatismos el final que imponen las reglas del juego, a cambio de poder seguir experimentando la plenitud derivada de la efímera contemplación de la belleza, o del sentimiento amoroso que arriba a la memoria de la mano de recuerdos cada vez más confusos, en los que se va diluyendo poco a poco en espera de la definitiva e inevitable última *caída*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BIBLIOGRAFÍA CITADA DE ÁNGEL GONZÁLEZ

GONZÁLEZ, ÁNGEL (1973). *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, Madrid, Júcar. ISBN 8433400797.

—(1974). *Juan Ramón Jiménez. Antología*, Madrid, Júcar. ISBN 84 334 0136-X.

—(1976). *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid, Turner. ISBN 84-85137-33-7.

—(1977a). *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid, Turner. ISBN 84-85137-59-0.

—(1977b). «Dos poemas a Blas de Otero», en *Papeles de Son Armadans*, nº CCCIV-V, mayo-junio. Palma de Mallorca, Gredos.

—(1977c). «Introducción», en *Gabriel Celaya, Poesía*, Madrid, Alianza Editorial. ISBN 84-206-1670-2.

—(1980). «Prólogo», en *Poemas*, Madrid, Cátedra, 5ª ed. ampliada, 1993. ISBN 84-376-0236-X.

—(1983). *Una antología*. Oviedo, Ed. Automóviles Luarca. Edición no venal.

—(1984a). «Prólogo», en [aut. libro] Luis RIUS AZCOITIA. *Cuestión de amor y otros poemas*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

—(1984b). *Peña Labra, Pliegos de Poesía, nº 52*. Santander.

—(1993). *El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus. ISBN 84-306-4096-7. [1ª edición en 1976].

—(1996a). «Asturias, los poetas y Manuel Lombardero», en Manuel Lombardero, *Asturias y los poetas*, Oviedo, Nobel, 1996; [recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 373-378].

- (1996b). *A todo amor*, Madrid, Visor. ISBN: 84-7522-300-1.
- (1997). *Lecciones de cosas y otros poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, ISBN: 84-226-6916-1 .
- (1998a). «¿Por qué escribo?», en *El País Semanal*, 4 de enero, p. 35; recogido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), p. 5; [recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 462-464].
- (1998b). «Divagación sobre los clásicos», en *50 años de periodismo a ratos y otras prosas*, Oviedo, Nobel, pp. 243-248. ISBN 84-89770-15-8.
- (1999a). *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara. ISBN 84-204-2783-7.
- (1999b). «Las otras soledades de Antonio Machado [Discurso leído el 23 de marzo de 1997 en la Real Academia Española]» en *Antonio Machado*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, S.A. Alfaguara. ISBN 84-204-2783-7.
- (2002). *Otoños y otras luces*, Barcelona, Tusquets. ISBN: 84-8310-746-5.
- (2002). «Todos los comienzos», en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], ed. Litoral, julio, nº 233, pp. 44-55. ISSN: 0212-4378.
- (2002). *La música y yo*, Madrid, Visor. ISBN: 84-7522-945-X.
- (2005). *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix Barral. ISBN: 84-322-1210-5.
- (2005). «Poesía y compromiso», en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix Barral. ISBN 84-322-1210-5. [Publicado en Francisco Brines, *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1963, pp. 57-59].
- (2005). «El exilio en España y desde España», en Ángel González, *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix Barral. ISBN 84-322-1210-5. [Publicado en José María Naharro-Calderón, coord., *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?*, Barcelona, Anthropos, Centro de las Letras Españolas de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 195-209].

- (2005). «La poesía de la generación del 27», En *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix Barral. ISBN: 84-322-1210-5. [Publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, abril-mayo de 1993, págs.39-51].
- (2005). «Laudatio a Emilio Alarcos», en Ángel González, *La poesía y sus circunstancias*. Barcelona: Seix Barral. ISBN 84-322-1210-5. [Publicado en *Nombramiento de Hijo Adoptivo de Oviedo de don Emilio Alarcos Llorach*, Ayuntamiento de Oviedo, 1995, pp. 3-10].
- (2005). «En torno a Campos de Castilla», en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral. ISBN: 84-322-1210-5. [Publicado en Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Madrid, Unidad Editorial, S.A. 1999].
- (2005). «Sobre la poesía: un alegato», en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral. ISBN: 84-322-1210-5. [Recogido en *La Estafeta del Viento*, nº 1, Madrid, 2002].
- (2005). «Viaje por los alrededores de Don Quijote», en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral. ISBN: 84-322-1210-5. [Publicaciones de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español, Madrid, 2002].
- (2005). «Soledades: Acta de nacimiento de un poeta mayor», en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral. ISBN: 84-322-1210-5. [Publicado en *ABC Cultural*, 14 de junio de 2003].
- (2005). «La poesía desnuda», en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral. ISBN: 84-322-1210-5, [publicado en *Cartografía poética. 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*, 2004, Sevilla, Renacimiento, pp. 154-158].
- (2005). «Carta a Gabriel Celaya con motivo de su doctorado honoris causa por la Universidad de Granada», en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral. ISBN: 84-322-1210-5. Inédito.
- (2006). «Prólogo», en *Emilio Alarcos Llorach, Mester de poesía (1949-1993)*, Madrid, Visor. ISBN: 9788475227580.
- (2008a). *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 5ª impresión. ISBN 978-84-322-0883-6.

—(2008b). *Nada grave*, Madrid, Visor Libros. ISBN 978-84-7522-079-6.

—(2008c). *La voz de Ángel González*, Madrid, Armero Ediciones. ISBN:978-84-95078-63-6.

GONZÁLEZ, ÁNGEL Y MANGINI, SHIRLEY (1975). «Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma», en *Prohemio*, VI, 1, Barcelona, Planeta.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA GENERAL

ALARCOS LLORACH, EMILIO (1969). *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*, Oviedo, Universidad de Oviedo; reeditado en Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Nobel, 1996, pp. 7-190.

— (1996). *La poesía de Ángel González*, Oviedo, ed. Nobel. ISBN 84-87531-67-9.

ANTHROPOS (1990). «Ángel González. Poeta y lector: creación y estudio crítico de poemas», en «Ángel González. Una poética de la experiencia y la continuidad», *Anthropos*, 109, Barcelona, ed. Anthropos, pp. 2-18. ISSN 0211-5611. Entrevista publicada en la revista *Mundaiz. Revista crítica del libro universitario* (San Sebastián), 31, enero-junio (1986), pág. 118. .

AYALA, FRANCISCO (1985). «Apuntes para la biografía de los poetas», en *Guía para un encuentro con Ángel González*, Oviedo, Luna de Abajo: Tribuna ciudadana. ISBN 84-923115-0-9.

AYUSO, JOSÉ PAULINO (1988). «Ensayo de una poética para un tiempo incierto y melancólico: consideraciones sobre Ángel González con una glosa becqueriana», en *Dicenda*, 7, Madrid, pp. 231-243.

BAENA, ENRIQUE (2007). *Metáforas del compromiso (Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra. ISBN 978-84-376-2395-5.

BELLO, XUAN. 2008. «Ángel González: la última carta». *Clarín. Revista de nueva literatura*. [En línea] 2008. [Citado el: 20 de Julio de 2014.]

<http://www.revistaclarin.com/375/angel-gonzalez-la-ultima-carta/>.

BENÍTEZ REYES, FELIPE (2008). «La gravedad de Ángel González», en *Clarín*. Artículo estable en <http://www.revistaclarin.com/306/la-gravedad-de-angel-gonzalez/>.

BENSON, DOUGLAS K. (1978/1979). «Ángel González y Muestra (1977): Las perspectivas múltiples de una sensibilidad irónica», en *Revista Hispánica Moderna*, año 40, n.º 1/2. s.l., University of Pennsylvania Press. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/30205826>.

— (1982). «Linguistic parody and reader response in the words of Ángel González», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 7.

BOUSOÑO, CARLOS (1962). «Nuevas ideas sobre comunicación en poesía», en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XXV, n.º 73. Madrid-Palma de Mallorca, Gredos.

BRETON, ANDRE (1974). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, ed. Guadarrama.

BROWER, GARY L. (1974). «Breves acotaciones para una bio-bibliografía de la "vidobra" de Ángel González» en *Mester*, n.º 5. s.l. Local Identifier: ucla\_spanport\_mester\_13492. Permalink: <http://escholarship.org/uc/item/20d3z28f>.

CAMPBELL, FEDERICO (1971). «Ángel González o la desesperanza», en *Infame turba*, Barcelona, Lumen. ISBN 8426429521.

CASARIEGO, PEDRO (2003). *Poemas encadenados (1977-1987)*, Barcelona, Seix Barral. ISBN: 9788432208768.

CILLERUELO, JOSÉ ÁNGEL (1990). «Dimensión de la ciudad en la poesía de Ángel González», en *Anthropos, revista de documentación científica de la cultura*, 109, Barcelona, Anthropos. ISSN 0211-5611.

DEBICKI, ANDREW P. (1987). «Prosemas o menos: un libro de la postmodernidad», en *Revista PoeMad*, n.º 2, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura. Artículo estable en web <http://poemad.com/prosemas-o-menos-un-libro-de-la-postmodernidad-de-andrew-p-debicki/>. ISBN 845059152X.

—(1989). *Ángel González*, Madrid, Júcar, Colección Los Poetas n.º 74. ISBN 84-334-3074-2.

- DELGADO, BERNARDO (1977). «Las tres voces de Ángel González», en *Jugar con Fuego: Poesía y Crítica*, III-IV, Avilés, s.n.
- DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO (1990), «Lectura de Prosemas o menos», en *Anthropos, revista de documentación científica de la cultura*, 109, Barcelona, Anthropos. ISSN 0211-5611.
- (2002). «Lectura de Deixis en fantasma», en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 206-216.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996. ISBN: 84-206-5251-2.
- FALCÓN MARTÍNEZ, CONSTANTINO, Y OTROS (1992). *Diccionario de la Mitología Clásica (Tomo I)*, Madrid, Alianza Editorial. ISBN: 84-206-1791-1.
- FORTUNY, FRANCISCO (2002). «Prólogo», en *Ángel González, Antología temática. La música ateológica del Eros*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga. ISBN: 84-7785-518-8.
- GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL (2014). «Todas las mansiones de la poesía: el Veintisiete en la crítica literaria de Ángel González», en *Prosemas, Revista de Estudios Poéticos*, Oviedo, Universidad de Oviedo. ISSN: 2386-9461.
- GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR (1996). «Tiempo e historia en la autobiografía poética de Ángel González», en *Introducción a Luz, o fuego, o vida*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. ISBN 84-7120-200-X.
- GARCÍA GIRALDOS DE SPRACKLING, SOLEDAD (1989). *Concordancia estilística de la obra de Ángel González (Tesis doctoral)*. s.l., University of New Mexico,
- GARCÍA HORTELANO, JUAN (1985). «Casuística angelológica», en *Guía para un encuentro con Ángel González*, Oviedo, [ed.] Luna de Abajo: Tribuna ciudadana. ISBN 84-923115-0-9.

GARCÍA JAMBRINA, LUIS (1999). *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. ISBN: 84-7800-109-3.

GARCÍA MARTÍN, JOSÉ LUIS (1985). «La poesía última de Ángel González», en *Guía para un encuentro con Ángel González*, Oviedo, Luna de Abajo: Tribuna ciudadana. ISBN 84-923115-0-9.

— (2015). «Elogio y refutación de la crítica académica», en *Crisis de papel*. Página web estable en <http://crisisdepapel.blogspot.com.es/2015/02/elocio-y-refutacion-de-la-critica.html>.

GARCÍA MARTÍNEZ, LUIS F. (2011). *La ékfrasis en la poesía contemporánea española: De Ángel González a Encarnación Pisonero*, Madrid, Devenir Ensayo. ISBN 978-84-92877-17-1.

GARCÍA MONTERO, LUIS (2000). «Impresión de Ángel González», prólogo a *101+19=120 poemas*, Madrid, Visor. ISBN 84-7522-435-0.

—(2009). *Mañana no será lo que Dios quiera*, Madrid, Alfaguara (Santillana Ediciones Generales, S.L.). ISBN 978-84-204-2320-3.

GARCÍA TEJEDA, ARMANDO (2001). «Ángel González: “La poesía ilumina y da claridad”», en *Babab*, n.º 9, julio de 2001. Visible en Internet en [http://www.babab.com/no09/angel\\_gonzalez.htm](http://www.babab.com/no09/angel_gonzalez.htm).

GUILLÉN, JORGE (2009). *Jorge Guillén*, Madrid, El País. ISBN: 978-84-9815-357-6.

GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL (1966). *Poesías completas, II*, México, Porrúa.

HERNÁNDEZ, ANTONIO (1991). *La poética del 50, una promoción desheredada*, Madrid, ed. Endymión. ISBN 84-7731-071-8.

IRAVEDRA, ARACELI (2014). «Presentación», en *Prosemas, Revista de Estudios Poéticos*, Oviedo. ISSN: 2386-9461. Página web estable en <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/REP/issue/view/829>.



IZQUIERDO, LUIS (2011). *Ángel González. Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, cuarta reimpresión. ISBN: 84-206-5590-1.

LANZ, JUAN JOSÉ (2009). «Ángel González o la búsqueda de la identidad en la disolución», en *Las palabras gastadas: Poesía y poetas del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento. ISBN: 84-8472-914-3.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO (2008). *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos. ISBN: 978-84-2490-042-7.

LE BIGOT, CLAUDE (2005). *La forma breve en la obra poética de Ángel González*, en *Zurgai Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, mes 1, (Ejemplar dedicado a Ángel González), pp. 122-130. ISSN 0214-7653.

LÓPEZ-VEGA, MARTÍN (2001). «Ángel González de estreno: “La realidad te obliga a reinventarte”», suplemento «*El Cultural*», *El Mundo*, 2 de mayo, pp. 8-9.

LUJÁN ATIENZA, ÁNGEL LUIS (2014). «Los sonetos de Ángel González: Tradición y experiencia», en *Prosemas*, Oviedo, Ediuno, Ediciones de la Universidad de Oviedo. ISSN: 2386-9461.

MAKRIS, MARY (1993). «Collage as Metapoetry in Angel González's "Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández"», en *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 18, nº 1/2, Century Spanish Poetry (Part. II). [Documento en página web]. s.l.: Society of Spanish & Spanish-American Studies, 1993. págs. 157-172. Artículo estable en la URL:<http://www.jstor.org/stable/27741119>.

MANDLOVE, NANCY (1983). «Used poetry: The trans-parent language of Gloria Fuertes and Ángel González», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 7.2.

MARTÍN HERNÁNDEZ, EVELYNE (2014). «Celebración de una mirada amorosa con variaciones: "Ver para vivir"», en *Prosemas, Revista de Estudios Poéticos*, Oviedo, Ediuno, Ediciones de la Universidad de Oviedo. ISSN: 2386-9461. Página web estable en <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/REP/issue/view/829...>

MARTÍNEZ, JOSÉ ENRIQUE (2014). «Música y pintura en la poesía de Ángel González», en *Prosemas, Revista de Estudios Poéticos*, Oviedo, Ediuno, Ediciones de la Universidad de

Oviedo. ISSN: 2386-9461. Página web estable en  
<http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/PREP/issue/view/829...>

MATHIOS, BÉNÉDICTE (2014). «Otoños y otras luces: La luz del mundo como pérdida y emergencia», en *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, Oviedo, Ediuno, Ediciones de la Universidad de Oviedo. ISSN: 2386-9461. Página web estable en  
<http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/PREP/issue/view/829...>

MILLER, MARTHA LAFOLLETTE (1982). «Literary Tradition Versus Speaker Experience in the Poetry of Ángel González», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7, pp. 79-96.

—(1987). «The uses of play and humor in Ángel González's second period», en *Simposio-Homenaje a Ángel González*, Madrid, José Esteban, editor. ISBN: 84-8586-58-3.

—(1995). *Politics and verbal play. The ludic poetry of Ángel González*, NJ., Associated University Presses. ISBN: 0-8386-3552-0.

NEIRA, JULIO (2007). «Prólogo», en *Ángel González, Biografía*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur. ISBN: 978-84-7559-641-5.

OLMO ITURRIARTE, ALMUDENA DEL Y DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO (2012). «Cuatro compases más y otra vez solos», en *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, ISBN 978-84-8472-703-3.

PALLEY, JULIAN (1981). «Ángel González y la ansiedad de la influencia», en *Simposio - Homenaje a Ángel González*, [ed.] S. Rivera y T. Ruiz Fabega, Madrid, José Esteban, editor. ISBN 84-8586-58-3.

PAYERAS GRAU, MARÍA (1979-1980). «La poética de Ángel González», en *Mayurqa: Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, nº 19. Palma de Mallorca. ISSN 0301-8296.

—(1987). «Prosemas o menos: la última poesía de Ángel González», en *Revista PoeMad. Enero-Febrero 2013*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura. ISBN 845059152X. Artículo disponible en web estable <http://poemad.com/prosemas-o-menos-la-ultima-poesia-de-angel-gonzalez-de-maria-payeras-grau/>.

—(1990a). «Autopercepción intelectual de un proceso histórico», en *Anthropos, revista de documentación científica de la cultura*, 109, Barcelona, Anthropos. ISSN 0211-5611.

—(1990b). «Ángel González: un espíritu burlón», en *Anthropos, revista de documentación científica de la cultura*, 109, Barcelona, Anthropos. ISSN 0211-5611.

—(2009). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Tenerife, La Página Ediciones. ISBN 978-84-937063-0-2.

PRADO, BENJAMÍN (2006). «Prólogo», en *Ángel González, Qué sabes tú de lo que fue mi vida*, Cuenca, Segundo Santos. ISBN: 84-933731-5-X.

PRIETO DE PAULA, ÁNGEL LUIS (2005). «El realismo borroso de Ángel González (A propósito de "Historia apenas entrevista")» en *Zurgai [«Con Ángel González»]*, junio de 2005.

—(2012). «Los autores del 68 y la renovación poética», artículo estable en <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/pec/ptercernivele4ed>.

RIVERA, SUSANA (1998). «El periodismo y Ángel González: Historia de unas relaciones intermitentes», en *50 años de periodismo a ratos y otras prosas*, Oviedo, Nobel. ISBN 84-89770-15-8.

—(2009). «Una "equivocación de Ángel González"», en *Ángel González, La primavera avanza*, Madrid, Visor. ISBN: 978-84-9895-710-5.

RODRÍGUEZ, CLAUDIO (2009). *Claudio Rodríguez*, Madrid, El País. ISBN: 978-84-9815-363-7.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, SAMUEL (2015). «Penúltima nostalgia de Ángel González. La música como elemento de representación poético-histórica», en *Sinfonía Virtual, Revista de Música y Reflexión Musical*, edición 28, enero de 2015. ISSN: 1886-9505. Artículo estable en <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/028/mg.pdf>.

RUBIO ÁRQUEZ, MARCIAL (2012). «El diálogo en la poesía de Ángel González», en *Il dialogo. Lingue, letterature, linguaggi, cultura. Atti del XXV Convegno Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)*, Roma, AISPI Edizioni.

- SALVADOR, ÁLVARO (1996). *Suena una música*, Valencia, Pre-Textos. ISBN: 84-8191-119-4.
- SCARANO, LAURA (2003). «De otro modo de F. García Lorca», en Jesús García Sánchez (ed.), *Centuria. Cien años de poesía en español*, Madrid, Visor. ISBN: 8475229131.
- (2012). «Nada grave o grave nada: La mueca póstuma de Ángel González», en *Archivum*, LXI-LXII.
- SOBEJANO, GONZALO (1987). «Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González», en *Simposio - Homenaje a Ángel González*, Madrid, José Esteban. ISBN 84-8586-58-3.
- (1991). «Un prosema de Ángel González», en *Homenaje a Ángel González*. s.l., University of Colorado.
- TAIBO I, PACO IGNACIO (1982). *Para parar las aguas del olvido*, Madrid, Júcar. ISBN 84-334-5049-2.
- (1996). «Prólogo», en *A todo amor*, Madrid, Visor, ISBN: 84-7522-300-1.
- TORRES NEBRERA, GREGORIO (1999). *Entendimiento del poema. De Rubén Darío a Claudio Rodríguez*, Madrid, Ediciones de la Torre. ISBN 84-7960-266-X.
- VEGA, ALBERTO (1992). *Historia de un nudo*, Gijón, Imprenta Norte.
- VIAN, BORIS (1991). «El amor es ciego», en *El lobo-hombre*, Barcelona, Tusquets Editores. ISBN 84-7223-252-2.
- VV.AA. (1985). *Guía para un encuentro con Ángel González*, Oviedo, [ed.] Luna de Abajo, Tribuna ciudadana. ISBN 84-923115-0-9.
- (1987). *Simposio - Homenaje a Ángel González*, Madrid, José Esteban. ISBN 84-8586-58-3.
- (1998). *Ángel González: Diálogo con los poetas de la experiencia*, Oviedo, Tribuna Ciudadana. ISBN 84-923115-1-7.

— (2014). *Prosemas*. *Revista de Estudios Poéticos*, Oviedo, Ediuno, Ediciones de la Universidad de Oviedo. ISSN: 2386-9461. Página web estable en <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/REP/issue/view/829...>

WALSH, DONALD (1977). *Harsh World and other Poems*, New Jersey, Princeton University Press.

WILCOX, JOHN C. (2014). «Apuntes para una poética gerontológica en el Ángel González de Nada Grave», en *Prosemas*, Oviedo, Ediuno, Ediciones de la Universidad de Oviedo. ISSN: 2386-9461.

## ANEXOS



## A N E X O I

## ANTOLOGÍAS POÉTICAS

Reseñamos en este apartado las principales antologías que se han editado hasta el momento sobre la obra de Ángel González. El criterio establecido en alguna de ellas considerando la relevancia que adquieren algunos motivos en los poemas, ayuda a descubrir las constantes temáticas que desde el ámbito del contenido también consolidan la coherencia de su propuesta literaria. La visión de conjunto que se desprende de todas es tan amplia que muy bien podría plantearse un estudio de la poesía de Ángel González a través de las compilaciones de su obra. Buena parte de las selecciones fueron realizadas por el poeta, por lo que se pueden rastrear sobre las mismas las preferencias que el escritor fue destacando a largo de una trayectoria de más de medio siglo.

Por otro lado, las antologías dejan al descubierto otras cuestiones interesantes, como las modificaciones que algunas poesías experimentaron en el título a lo largo de los años; las distintas consideraciones que una misma composición puede recibir desde su complejidad temática; los momentos en los que Ángel González dio a conocer de forma anticipada textos que incluiría en obras posteriores; e incluso, como veremos, la presentación de poemas que finalmente no formaron parte de ningún libro.

I.I. *HARS WORLD AND OTHER POEMS* (1977)

La primera antología centrada en la obra de Ángel González corrió a cargo de Donald Walsh y se publicó en New Jersey, en 1977, en una edición bilingüe traducida al inglés. Anteriormente, algunos poemas del autor ya habían pasado a formar parte de otras antologías que desde fuera de España dejaban constancia de la evolución de la poesía ibérica de aquellos años, como la de Pierre Darmangeat, *La poésie espagnole* (1963); la de François López y Robert Marrast, *La poésie iberique* (1966); la de Jacinto Luis Guereña, *Anthologie bilingüe de la poésie espagnole contemporaine* (1969); la recogida por Jacques Ancet en 1975, *Neuf poètes espagnols du vingtième siècle*, o la de Hardie St. Martin, *Roots and Wings. Poetry from Spain* (1976)<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> Se puede consultar una relación más extendida de las traducciones posteriores de la poesía de Ángel González en el Anexo III de Bibliografía.



En la presentación que el poeta hacía por entonces de su obra en la introducción, destacaba un concepto creativo sustentado sobre la experiencia, la realidad y la precisión en la expresión; y aludía a la necesidad de emplear procedimientos que alimentaran la capacidad del lenguaje para transmitir a través de la sugerencia y poder así esquivar la censura: “En algunos de estos poemas, escritos y publicados en España, la decidida voluntad de dar testimonio tendrá que ser planteada no por lo que dicen las palabras, sino por lo que implican” (WALSH, 1977). Prueba de las dificultades que conlleva la adaptación de un código que basa gran parte de su potencial significativo en la sugerencia, sería la ausencia en esta antología de los poemas en los que González lo hace depender del imperativo formal que impone la regularidad métrica, y así por ejemplo, es muy significativa la omisión total de los sonetos<sup>102</sup>. Por otro lado, el gusto del poeta por la riqueza connotativa que proporciona el registro coloquial, deja también al descubierto sobre la adaptación de algunos títulos, la complejidad que supone encontrar una expresión equivalente en el otro idioma capaz de transmitir una sensación similar en la mente del lector.

La selección contiene 58 poemas de los siete primeros libros, y se centra especialmente en *Áspero mundo* y *Sin esperanza con convencimiento*, a los que pertenecen el 67% de las composiciones.

### *Contenido*

#### *De Áspero mundo*

1. *Áspero mundo/ Harsh world*
2. *Cumpleaños/ Birthday*
3. *Eso no es nada/ That's not anything*
4. *Me falta una palabra, una palabra / I'm lacking one word*
5. *Muerte en la tarde/ Death in the evening*
6. *A qué mirar. A qué permanecer / Why look?*
7. *Todas ustedes parecen felices/ You all seem happy*
8. *Adiós. Hasta otra vez o nunca / Farewell*
9. *Por aquí pasa un río/ Through here a river passes*

---

<sup>102</sup> En efecto, en una entrevista concedida unos años después precisamente para introducir una nueva antología, a la pregunta de si consideraba que su poesía era fácil de ser traducida a otros idiomas, el autor responderá con un no contundente: “Juego mucho con la palabra, creo que me ocupo mucho de tensar la palabra, de ponerla muy a punto, y la palabra no es el concepto, no es la idea. En la poesía hay conceptos, nociones o ideas, pero también hay palabras concretas, sonidos, y eso es imposible de traducir” (GONZÁLEZ, 1983: 12-13).

10. *El otoño cruzaba / Autumn sent*
11. Lluvia sobre la nieve en primavera / Rain upon the snow in the spring
12. *Perros contra la luna, lejanísimos/ Dogs against the moon*
13. Apoyas la mano/ You rest your hand
14. Pájaros / Birds
15. Son las gaviotas amor<sup>103</sup> / They are the seagulls, my love
16. Milagro de la luz: la sombra nace/ Miracle of light
17. Bosque / Woods
- De *Sin esperanza, con convencimiento*
18. *Otro tiempo vendrá distinto a este/ Another time will come*
19. El derrotado / The defeated one
20. Yo mismo / I myself
21. *Mundo asombroso / An astonishing world*
22. *Si serenases / If you composed*
23. *Esperanza / Hope*
24. El recuerdo / Memory
25. Crisis / Crisis
26. *Sé lo que es esperar / I know what it is like to wait*
27. Ayer / Yesterday
28. Domingo/ Sunday
29. El invierno/ Winter
30. Cumpleaños de amor/ Love's birthday
31. Diciembre / December
32. Mendigo / Beggar
33. Carta sin despedida/ Letter without farewell
34. Símbolo/ Symbol
35. Narración breve/ Brief narrative
36. Entreacto/ Intermission
37. *Pájaro enorme, abres/ Enormous bird*
38. Piedra rota/ Broken stone
39. Esperad que llegue/ Wait for it to come
- De *Grado elemental*

---

<sup>103</sup> Inicialmente, este poema aparecía con el título de «Playa»

40. Estío en Bidonville/ Summer in the slums

41. Prueba/ Proof

*De Palabra sobre palabra*

42. Me basta así/ That is enough for me

43. Las palabras inútiles/ Useless words

*De Tratado de urbanismo*

44. I. Inventario de lugares propicios para el amor/ Inventory of places propitious for love

45. VII. Plaza con torreones y palacios/ Square towers and palaces

46. Vals del atardecer/ Evening waltz

47. Tango de madrugada/ Tango of the dawn

48. Canción para cantar una canción/ Song to sing a song

49. Qué le vamos a hacer/ It's hopeless

50. Letra para cantar un día de domingo/ Words to be sung on a sunday

51. Ciudad cero/ Zero City

52. Primera evocación/ First evocation

*De Breves acotaciones para una biografía*

53. Siempre lo que quieras/ Whatever you want

54. Así nunca volvió a ser/ It was never the same again

*De Procedimientos narrativos*

55. Empleo de la nostalgia/ The uses of nostalgia

56. Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural/ Funeral quintet for graveyard strings and country piano

57. Realismo mágico/ Magic realism

58. Ciencia aflicción/ Science as affliction

## I.II. *POEMAS* (1980)

Es sin duda la antología más citada en los trabajos de investigación sobre Ángel González debido a la valiosa información que el autor descubre en el prólogo sobre sus claves poéticas. Los 100 poemas que incluía su primera versión de 1980 extendían su alcance hasta el que por entonces era su último libro, *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, y en ediciones posteriores se fue incrementando con composiciones de poemarios más recientes como *Prosemas o menos* y *Deixis en fantasma* hasta alcanzar los 137 en la

quinta edición ampliada de 1993. Además, incorpora una bibliografía con la obra del autor y las publicaciones monográficas y reseñas críticas que fueron apareciendo hasta ese año. En este trabajo hemos seguido de cerca las impresiones vertidas por el poeta en la introducción de la antología, por lo que pasamos directamente a dejar constancia de su denso contenido:

### *Contenido*

#### *De Áspero mundo*

1. *Te tuve*
  2. *Para que yo me llame Ángel González*
  3. *Aquí, Madrid, mil novecientos*
  4. *Cumpleaños*
  5. *Esto<sup>104</sup> no es nada*
  6. *Me falta una palabra, una palabra*
  7. *A qué mirar. A qué permanecer*
  8. *Todas ustedes parecen felices*
  9. *Voz que soledad sonando*
  10. *Final*
  11. *En este instante, breve y duro instante*
  12. *Danae*
  13. *Capital de provincia*
  14. *Alga quisiera ser, alga enredada*
  15. *La lluvia*
  16. *Jardín*
  17. *Lluvia sobre la nieve en primavera*
  18. *Apoyas la mano*
  19. *Playa*
  20. *Milagro de la luz: la sombra nace*
  21. *Ciudad*
- De Sin esperanza, con convencimiento*
22. *Otro tiempo vendrá distinto a este*
  23. *El derrotado*

---

<sup>104</sup> En las sucesivas ediciones de *Palabra sobre palabra*, aparece titulado «Eso no es nada».

24. Yo mismo
25. El campo de batalla
26. *Esperanza*
27. Crisis
28. *Trabajé el aire*
29. Ayer
30. Domingo
31. El invierno
32. Porvenir
33. Cumpleaños de amor
34. Mensaje a las estatuas
35. Mendigo
36. Discurso a los jóvenes
37. Entreacto
38. Pastor de vientos
- De Grado elemental*
39. Lecciones de cosas
40. Nada es lo mismo
41. Penúltima nostalgia
42. Prueba
43. El momento este
44. Camposanto en Colliure
45. Introducción a las fábulas para animales
46. Elegido por aclamación
47. Nota necrológica
- De Palabra sobre palabra*
48. La palabra
49. Me basta así
50. En ti me quedo
- De Tratado de urbanismo*
51. I. Inventario de lugares propicios para el amor
52. 1. Jardín público con piernas particulares
53. 2. Parque con zoológico
54. 4. Lecciones de buen amor

55. V. Parque para difuntos
56. 5. Cadáver ínfimo
57. 7. Preámbulo a un silencio
58. Vals del atardecer
59. La trompeta
60. Canción para cantar una canción
61. Canción de invierno y de verano
62. La paloma
63. Ciudad cero
64. Primera evocación
- De *Breves acotaciones para una biografía*
65. Otras veces
66. Meriendo algunas tardes
67. Eso era amor
68. Así nunca volvió a ser
69. Hoy
- De *Procedimientos narrativos*
70. Empleo de la nostalgia
71. Del campo o de la mar
72. Égloga
73. Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural
- De *Muestra, corregida y aumentada...*
74. Introducción a unos poemas elegíacos
75. Entonces
76. Sonata para violín solo
77. A mano armada
78. A veces, en octubre, es lo que pasa...
79. Elegía pura
80. Epílogo
81. Fragmentos
82. Estoy bartok de todo
83. Horóscopo para un tirano olvidado
84. Otra vez
85. Poética

86. Orden
87. Contra-orden
88. Poética núm. 4
89. A la poesía
90. Apotegma
91. Popular
92. Glosas a Heráclito
93. Yarg Nairo
94. Confesiones de un joven problemático
95. Dato biográfico
96. Oda a la noche o letra para tango
97. Notas de un viajero
98. Texas, otoño, un día
99. Chiloé, septiembre, 1972
100. Ilusos los Ulises
- De *Prosemas o menos*
101. Igual que si nunca
102. Así fueron
103. Al fin, algo de noche
104. Crepúsculo, Alburquerque, otoño
105. Crepúsculo, Alburquerque, estío
106. Crepúsculo, Alburquerque, invierno
107. Rosa de escándalo
108. Revelación
109. Epílogo
110. El Cristo de Velázquez
111. Palabras del anticristo
112. Eso lo explica todo
113. Invitación de Cristo
114. Avanzaba de espaldas aquel río
115. Hay tres momentos graves, más el cuarto
116. *Pétalo a pétalo, memorizó la rosa*
117. J.R.J.
118. Eruditos en campus

- 119. Dos homenajes a Blas de Otero
- 120. Canción, glosa y cuestiones
- 121. Todo amor es efímero
- 122. ¿Sabes que un papel puede...?
- 123. Carta
- 124. Pretexto
- 125. Así parece
- 126. El conformista
- 127. Es la felicidad lo que hoy lamento

*De Deixis en fantasma*

- 128. Último sueño
- 129. Fugacidad de lo vivo
- 130. Canción triste de amigo
- 131. A.M.: recuerdo y homenaje en un aniversario
- 132. Tal vez mejor así
- 133. Quédate quieto
- 134. Autorretrato de los sesenta años
- 135. El rostro es el espejo del espejo
- 136. Sol ya ausente
- 137. Ya nada ahora

I.III. ANTOLOGÍA POÉTICA (1982)

Editada por Alianza, su primera versión incluía poemas que llegaban hasta la por entonces última obra de González, *Muestra, corregida y aumentada*... Su última revisión actualizada tuvo lugar en 2003, y en ella se incorporaron nuevos textos que ampliaban el panorama hasta *Otoños y otras luces*. En ambos casos, la selección fue elaborada por el propio autor, y la antología va precedida de una interesante introducción de Luis Izquierdo orientada a iniciar una aproximación a las claves más señaladas de la poética del asturiano. En este trabajo ya hemos aludido a algunos pasajes de este prólogo, pero destacaremos ahora un comentario que corrobora una vez más el carácter coherente de su poesía, fundamento sobre el que hemos basado nuestro estudio. En efecto, en las páginas iniciales del análisis que realiza Luis Izquierdo indica que en su último libro [*Otoños y otras luces*] se percibe un giro sereno que “enlaza con el conjunto de la obra desde Áspero mundo [...]. Su ironía



característica sigue prevaleciendo diáfana. Destacan, constantes, la materialidad sensual de asentimiento a la vida y una paradójica reticencia, a la vez, frente al mundo. Menos decantado al sarcasmo que libros anteriores, Otoños y otras luces muestra, no obstante, retornos al primer asedio creador, desde una perspectiva recapituladora de los humores que, palabra sobre palabra, la han ido conformando” (IZQUIERDO, 2011: 8).

En su versión definitiva de 2003, la antología contiene un total 132 composiciones que fueron aumentando la edición inicial de 1982. Los poemas fueron seleccionados, según decíamos, por el propio Ángel González, y el conjunto coincide en buena parte con el que había elegido para hacer su compilación dos años antes en *Poemas*. A continuación, reseñamos las diferencias que se perciben entre las dos antologías sobre la base de las omisiones y de los nuevos textos incorporados:

<p style="text-align: center;"><i>ANTOLOGÍA POÉTICA - 1982</i> (Edición actualizada por el autor en 2003)</p>	
Textos descartados que figuraban en <i>Poemas</i>	Textos añadidos
<p><i>De Áspero mundo</i>  <i>Te tuve</i>  <i>Aquí, Madrid, mil novecientos</i>  <i>Me falta una palabra, una palabra</i>  <i>A qué mirar. A qué permanecer</i>  <i>Todos ustedes parecen felices...</i>  <i>Voz que soledad sonando</i>  <i>En este instante, breve y duro instante</i>  <i>Dánae</i>  <i>Jardín</i>  <i>Lluvia sobre la nieve en primavera</i>  <i>Playa</i><sup>105</sup>  <i>Ciudad</i></p>	<p><i>Muerte en la tarde</i>  <i>Muerte en el olvido</i>  <i>Mientras tú existas</i>  <i>Adiós, hasta otra vez o nunca</i>  <i>Por aquí pasa un río</i>  <i>El otoño cruzaba</i>  <i>Pájaros</i>  <i>Son las gaviotas, amor</i>  <i>Bosque</i></p>
<p><i>De Sin esperanza, con convencimiento</i>  <i>Yo mismo</i>  <i>Domingo</i>  <i>Cumpleaños de amor</i>  <i>Mendigo</i></p>	<p><i>Mundo asombroso</i>  <i>Reflexión primera</i>  <i>Diciembre</i>  <i>Historia apenas entrevista</i>  <i>Símbolo</i>  <i>Orador implacable y solitario</i>  <i>Pájaro enorme, abres</i></p>
<p><i>De Grado elemental</i>  <i>Lecciones de cosas</i>  <i>Penúltima nostalgia</i>  <i>Prueba</i></p>	<p><i>Estío en Bidonville</i>  <i>Noticia</i>  <i>Introducción a las fábulas para animales</i></p>

<sup>105</sup> A partir de esta edición, el poema dejará de tener título y será citado como “*Son las gaviotas amor*”.

El momento este	Nota necrológica Alocución a las veintitrés
De <i>Palabra sobre palabra</i> La palabra	(No hay poemas añadidos)
De <i>Tratado de urbanismo</i> 2. Parque con zoológico 5. Cadáver ínfimo La trompeta La paloma	II. Interpretación metafísica 3. Los sábados, las prostitutas... Qué le vamos a hacer Evocación segunda
De <i>Breves acotaciones...</i> Hoy	Siempre lo que quieras Mi vocación profunda
De <i>Procedimientos narrativos</i> Empleo de la nostalgia	Realismo mágico Final conocido Ciencia aflicción Fábula y moraleja
De <i>Muestra, corregida y aumentada...</i> A mano amada Elegía pura Fragmentos Estoy bartok de todo Otra vez Orden. (Poética a la que otros se aplican) Contra-orden Poética N.º 4 A la poesía Apotegma Popular Confesiones de un joven problemático Oda a la noche o letra para tango	Reverbera la música en los muros... Inmortalidad de la nada Todo se explica Divagación onírica Acoma, New Mexico, diciembre, 5:15 p.m.
De <i>Prosemas o menos</i> Igual que si nunca Al fin, algo de noche Crepúsculo, Albuquerque, estío Crepúsculo, Albuquerque, otoño Crepúsculo, Albuquerque, invierno Revelación Epílogo Palabras del Anticristo Eso lo explica todo Hay tres momentos graves, más el cuarto <i>Pétalo a pétalo, memorizó la rosa</i> J.R.J. Eruditos en campus Dos homenajes a Blas de Otero Canción, glosa y cuestiones Pretexto El conformista Es la felicidad lo que hoy lamento	El día se ha ido Acaso Poeta joven <i>Tanto universalizar</i> S.M. nos contempla... Glosas a J.G. Más fuerte que el amor Vean lo que son las cosas La ceniza de un sueño

<p><i>De Deixis en fantasma</i>  Fugacidad de lo vivo  Canción triste de amigo  A.M. recuerdo y homenaje en un aniversario<sup>106</sup>  Tal vez mejor así  Quédate quieto  El rostro es el espejo del espejo</p>	<p>Deixis en fantasma  Todavía, la memoria alevosa  De otro modo</p>
<p><i>De Otoños y otras luces</i>  El otoño se acerca  Entonces  Casi invierno  Ciego  Estos poemas  Quise  Canción de amiga  Nada más bello  La luz a ti debida  Alba en Cazorla  Viejo tapiz  Aquel tiempo  Luna de abajo  Aquella luz</p>	

<sup>106</sup> En las posteriores ediciones de *Palabra sobre palabra* suprimió las siglas del nombre y solo indicó como título «Recuerdo y homenaje en un aniversario».

#### I.IV. *UNA ANTOLOGÍA* (1983)

Esta curiosa selección patrocinada por la compañía de transportes ALSA, fue presentada el 6 de agosto de 1983 durante la inauguración de la XXVII Feria Nacional de Muestras de Asturias. Publicada por la Editorial Automóviles Luarca, S.A., incluye una extensa representación de la poesía de Ángel González a través de 89 títulos, y añade además cuatro poemas inéditos en libro hasta ese momento.

La selección va precedida de una charla mantenida entre el poeta y Faustino F. Álvarez que discurre por distintos ámbitos que aluden a su faceta creativa. El diálogo comienza haciendo una revisión a los orígenes poéticos del autor, desvelando las circunstancias que rodearon a la publicación de su primer libro; en qué momento tuvo la sensación de que era poeta, el pudor que ello le producía... Después la conversación discurre por otros ámbitos para hablar sobre las dificultades que una obra como la suya encierra para ser traducida; sobre la consideración que la poesía española tiene fuera de nuestras fronteras; o sobre su opinión contraria a la tendencia moderna de poner música a la obra de poetas consagrados, como había sucedido con Machado<sup>107</sup>.

#### *Contenido*

##### *De Áspero mundo*

1. *Para que yo me llame Ángel González*
2. *Aquí Madrid*
3. *Cumpleaños*
4. *Eso no es nada*
5. *Me falta una palabra, una palabra*
6. *Vengo de guerrear*
7. *Final*
8. *Capital de provincia*
9. *Alga quisiera ser, alga enredada*
10. *Por aquí pasa un río*
11. *La lluvia*
12. *Jardín*
13. *El otoño cruzaba*

---

<sup>107</sup> En I. XIV. veremos cómo cambió su parecer sobre este asunto.

14. Lluvia sobre la nieve en primavera

15. *Perros contra la luna, lejanísimos*

16. *Apoyas la mano*

17. Pájaros

18. *Son las gaviotas, amor*

19. *Milagro de la luz: la sombra nace*

20. Bosque

21. Ciudad

*De Sin esperanza, con convencimiento*

22. *Otro tiempo vendrá distinto a este*

23. Yo mismo

24. *Si serenases*

25. El campo de batalla

26. *Esperanza*

27. El recuerdo

28. Ayer

29. Domingo

30. Porvenir

31. Luz llamada día trece

32. Historia apenas entrevista

33. Mensaje a las estatuas

34. Mendigo

35. Carta sin despedida

36. Símbolo

37. *Donde pongo la vida pongo el fuego*

38. Pastor de vientos

*De Grado elemental*

39. Lecciones de cosas

40. Penúltima nostalgia

41. Prueba

42. El momento este

43. Camposanto en Colliure

44. Introducción a las fábulas para animales

45. El pensador

46. Nota necrológica

47. Prohombre

48. Muerte de máquina

*De Palabra sobre palabra*

49. Me basta así

*De Tratado de urbanismo*

50. I. Inventario de lugares propicios al amor

51. II. Interpretación metafísica

52. 2. Parque con zoológico

53. III. Chatarra

54. IV. Zona residencial

55. 4. Lecciones de buen amor

56. 5. Cadáver ínfimo

57. 6. Civilización de la opulencia

58. Vals del atardecer

59. Tango de madrugada

60. Canción para cantar una canción

61. Letra para cantar un día domingo

62. Canción de invierno y de verano

63. Evocación segunda

64. Primera evocación

*De Breves acotaciones para una biografía*

65. A veces

66. Otras veces

67. Siempre lo que quieras

68. Meriendo algunas tardes

69. Eso era amor

70. Mi vocación profunda

*De Procedimientos narrativos*

71. Empleo de la nostalgia

72. Égloga

73. Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural

74. Ahí, donde fracasan las palabras

*De Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*<sup>108</sup>

75. Introducción a unos poemas elegíacos
  76. Entonces
  77. Reverbera la música en los muros
  78. Inmortalidad de la nada
  79. Elegía pura
  80. Fragmentos
  81. Poética *a la que intento a veces aplicarme*
  82. Orden. (Poética a la que otros se aplican)
  83. Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)
  84. Poética nº 4
  85. Glosas a Heráclito
  86. Dato biográfico
  87. Texas, otoño, un día
  88. Chiloé, setiembre, 1972 (*Un año después en el recuerdo*)
  89. Acoma, New Mexico, diciembre, 5:15 p.m.
- Otros poemas inéditos en libro en 1983 (ninguno de los cuatro formó parte de la primera versión de *Prosemas o menos* presentada dos meses después; todos se publicaron en la versión definitiva de 1984).
90. Así parece
  91. El Cristo de Velázquez
  92. Así fueron
  93. Carta

---

<sup>108</sup> Sin duda se trata de una errata, porque como sabemos, la sección de “Metapoesía”, aquí reproducida íntegramente, se incorporó como novedad en la *Muestra, corregida y aumentada*...

I.V. *ANTOLOGÍA TEMÁTICA* (1985)

Ya anticipamos en la justificación de este estudio que la *Guía para un encuentro con Ángel González* incluyó la primera antología temática elaborada por el autor. Al frente de la misma, González valoraba su elección en estos términos:

El hecho de hacer una selección de mis poemas con un criterio temático, no quiere decir que yo valore la poesía por sus contenidos. Sé que los textos poéticos son, en efecto, poéticos, no por lo que dicen, sino por la forma en que lo dicen.

No obstante, en esta oportunidad me he decidido a destacar ciertas recurrencias temáticas que pueden encontrarse en mis libros, para tratar de evitar esos mismos poemas que siempre elijo cuando me veo en el compromiso de seleccionar una muestra representativa de lo que he escrito. Debo confesar que mis propias preferencias han llegado a cansarme a mí mismo, y además tampoco sabría justificarlas.

Los capítulos en que se divide esta breve muestra podrían ampliarse en función de otros temas – el erótico-amoroso o el metapoético, por ejemplo, en los que con tanta frecuencia he insistido–. Si estos temas no están representados en esta breve antología ha sido por obra del azar, por mi deseo de que el azar sea el único responsable de la reunión en *Luna de Abajo* de un grupo de poemas encontrados, no –en esta ocasión– buscados, evitando así que mis gustos personales sean una vez más los culpables de ese error que, según dicen, es siempre una antología (VV.AA., 1997: 98)

La selección contiene 48 poemas que González clasifica en cuatro ámbitos temáticos: la biografía, la Historia, la música y el Tiempo:

*Biografía*

1. Aquí, Madrid, mil novecientos
2. Cumpleaños
3. Mendigo
4. Ciudad cero
5. Así nunca volvió a ser
6. Fragmentos
7. Dato biográfico
8. Pretexto
9. Así Parece
10. Vean lo que son las cosas



11. Artritis metafísica

12. La ceniza de un sueño

*Historia*

13. Me falta una palabra...

14. Otro tiempo vendrá distinto a este

15. El derrotado

16. Discurso a los jóvenes

17. El campo de batalla

18. Entreacto

19. Camposanto en Colliure

20. El momento este

21. Inventario de lugares poco propicios al amor

22. Horóscopo para un tirano olvidado

23. Notas de un viajero

24. Chiloé, Setiembre, 1972 (Un año después, en el recuerdo)

*Sobre la música*

25. Penúltima nostalgia

26. Vals del atardecer

27. La trompeta

28. Canción para cantar una canción

29. Canción de invierno y de verano

30. La paloma (versión libre)

31. Quinteto enterramiento para cuerda y piano rural

32. Reverbera la música en los muros...

33. Estoy bartok de todo

34. Canción, glosa y cuestiones

35. Revelación

36. Epílogo

*Tempus irreparabile fugit*

37. Ayer

38. Mensaje a las estatuas

39. Otras veces

40. Meriendo algunas tardes

41. Hoy

42. Introducción a unos poemas elegíacos
43. Entonces
44. A mano amada
45. A veces, en octubre, es lo que pasa
46. Elegía pura
47. Al fin, algo de noche
48. Carta

#### I.VI. *A TODO AMOR* (1988)

Cinco años después, el poeta preparó para la Universidad Nacional Autónoma de México una nueva selección de textos que oscilaban en torno al sentimiento amoroso, uno de sus grandes núcleos temáticos. La antología desprende desde el título un inequívoco aire gonzaliano, construido sobre el carácter intensivo derivado de la locución adverbial “a todo” que evoca en el lector la imagen de otras fórmulas coloquiales tan frecuentes en su poesía (“a todo gas”, “a toda mecha”, “a toda pastilla”). Está prologada por su amigo Paco Ignacio Taibo I, y en su 2ª edición aumentada de 1996 para la editorial Visor, viene acompañada de un disco compacto que contiene la grabación de los textos por el propio Ángel González.

Los 46 poemas dan cuenta de gran parte de la poesía amorosa del autor hasta *Deixis en fantasma*, y en las páginas finales de la introducción incorpora una breve relación cronológica de circunstancias que apuntan a la biografía del poeta.

Taibo valora la evolución que el sentimiento amoroso siguió en la poesía de su amigo. En los primeros libros de Ángel González descubre un cierto pudor a emplear la poesía para hacer discurrir la emoción sentimental, porque el marco histórico en el que se inscribe exige otro tipo de enfoque a los poetas comprometidos. Ello no significa que el tema estuviera ausente de su obra, pero cuando lo refería, lo hacía muy recatadamente porque lo asociaba a una temática poco comprometida con la realidad. Por ese motivo, sus primeros poemas amorosos hacen de su poesía “un acto intimista que parece prohibirse a sí mismo y trasciende solo en sugerencias, delicados detalles, mensajes crípticos” (TAIBO I, 1996: 12). En esos momentos, el sujeto poético busca un abrigo momentáneo en el que poder evadirse de la hostilidad del mundo. En pleno desarrollo de su faceta más comprometida, la publicación aislada del opúsculo *Palabra sobre palabra* en 1965 venía a descubrir ese

interés por considerar al amor en aquel momento como lenitivo contra el dolor. Pero “con el paso del tiempo – continúa Taibo– Ángel González, ya fuera de España, y fuera, también, de aquellos años terribles, va a tener tiempo para hablar del amor, al que no abandonó en su vida, pero al que no era honesto cantar en versos” (*ibid.*: 10). El amor, en la madurez del escritor, se desvela sin timidez, cuando este vuelve a mirar sobre sí mismo.

Evelyne Martín Hernández, en un reciente análisis de la poesía amorosa de González, relaciona la aparición de este tema con la mirada que el poeta dirige desde la dura realidad al *acariciado mundo*:

El «acariciado mundo» es, al revés del áspero, un mundo armonioso, con el que el ser humano está en profunda comunicación, vinculado con él por una corriente cuyo signo visible es principalmente la mirada, más exactamente las miradas. Porque son múltiples, de distinta índole, como las que dirige el sujeto lírico a la amada y/o que puede recibir de ella, y aquellas que proceden de una naturaleza animada (MARTÍN HERNÁNDEZ, 2014: 40).

En efecto, la consideración sistemática en el ámbito de la vida de una realidad cambiante, conlleva necesariamente una intuición heterogénea sobre la naturaleza del amor, que en la poesía de Ángel González se presentará enfocado desde ángulos diversos.

En algunos poemas, el amor descubre su valor más instintivo al ser evocado como una intuición. Bajo esa consideración, el sujeto lo interioriza como algo fugaz, percibido como un estímulo remoto. Aun así, el efecto que produce es la iluminación en la conciencia del hablante, gracias a la cual es posible experimentar la plenitud de lo efímero. El reverso de esta emoción conlleva la sensación de oscuridad que lo deja sumido en una angustiosa ceguera.

Por otra parte, la exaltación del individuo provocada por la incidencia del amor le hace experimentar la fragilidad de la consistencia de su *ser*, que solo cobra sentido si se sabe provocado por la mirada de la amada. El amor no surge por tanto del interior, sino que se experimenta gracias a la existencia previa de la amada. De esa forma, se fundamenta en esa contemplación de la naturaleza de la pasión amorosa la visión irreal de la propia esencia, porque cuando esta desaparezca, se extenderá el vacío sobre la conciencia. El amor descubre esa doble dimensión de espacio luminoso y sombrío, como se refleja en el primer poema de la antología:

Yo sé que existo  
porque tú me imaginas.  
Soy alto porque tú me crees  
alto, y limpio porque tú me miras  
con buenos ojos,  
con mirada limpia.  
Tu pensamiento me hace  
inteligente, y en tu sencilla  
ternura, yo soy también sencillo  
y bondadoso.

Pero si tú me olvidas  
quedaré muerto sin que nadie  
lo sepa. Verán viva  
mi carne, pero será otro hombre  
—oscuro, torpe, malo— el que la habita... (GONZÁLEZ, 1996b: 29).

La vida del sujeto lírico cobra sentido sobre la sensación del amor recibido, y por ello se afana en su búsqueda con la idea de alcanzar en la plenitud de su experimentación una forma de pervivencia que se prolongue cuando todo haya acabado; el único marco que entre dos *nadas* ilumina el drama de la vida, con la ilusión de que, como sugiere en «Inmortalidad de la nada», “Todo lo consumado en el amor/ no será nunca gesta de gusanos/ [...] Lo que ha ardido/ ya nada tiene que temer del tiempo”(ibid.: 75).

En la edición de 1996, el poeta hace un último guiño al motivo central de la antología escribiendo la siguiente nota en el colofón: “Este libro se acabó de imprimir el día 6 de diciembre de 1996, fiesta de la Constitución, y cumpleaños de Susana Rivera”.

### *Contenido*

#### *De Áspero mundo*

1. Muerte en el olvido
2. *A qué mirar. A qué permanecer*
3. *Tras la ventana, el amor*
4. *Mientras tú existas*
5. Final
6. *Adiós. Hasta otra vez o nunca*

7. *Alga quisiera ser, alga enredada*

8. *Me he quedado sin pulso y sin aliento*

9. Geografía humana

10. *Se me hiela la voz en la garganta*

11. *Por aquí pasa un río*

12. Bosque

13. *Milagro de la luz: la sombra nace*

14. Jardín

15. *Apoyas la mano*

16. La lluvia

17. *Perros contra la luna, lejanísimos*

18. *Son las gaviotas amor*

19. Ciudad

*De Sin esperanza, con convencimiento*

20. Carta sin despedida

21. Cumpleaños de amor

*De Palabra sobre palabra*

22. Me basta así

23. Las palabras inútiles

24. En ti me quedo

*De Tratado de urbanismo*

25. Inventario de lugares propicios al amor

26. Jardín público con piernas particulares

27. Letra para cantar un día de domingo

28. Canción de invierno y de verano

*De Breves acotaciones para una biografía*

29. Eso era amor

30. Siempre lo que quieras

31. Otras veces

32. Así nunca volvió a ser

33. Hoy

*De Procedimientos narrativos*

34. Empleo de la nostalgia

*De Muestra, corregida y aumentada...*

- 35. A mano amada
- 36. Inmortalidad de la nada
- 37. Calambur
- 38. Texas, otoño, un día
- De *Prosemas o menos*
- 39. Colegiala
- 40. Canción, glosa y cuestiones
- 41. Artritis metafísica
- 42. Carta
- 43. Todo amor es efímero
- 44. En serio
- De *Deixis en fantasma*
- 45. Sol ya ausente
- 46. Ya nada ahora

#### I.VII. ÁNGEL GONZÁLEZ. ANTOLOGÍA Y ESTUDIO (1989)

Esta edición de Andrew P. Debicki supone una de las primeras incursiones críticas con cierta profundidad que se realizó sobre la poética de Ángel González fuera de nuestras fronteras. El estudio plantea un recorrido por la obra del poeta hasta *Deixis en fantasma*, considerando el desarrollo de la misma sobre el condicionamiento circunstancial que impuso la *situación*. Libro a libro va descubriendo la evolución de una poética muy elaborada que terminará centrando su configuración en las posibilidades expresivas de técnicas procedimentales en las que quedarán fijadas las reflexiones.

Debicki es igualmente uno de los primeros en insinuar el cambio que se aprecia en la concepción artística de González después de *Tratado de urbanismo*, y en su análisis descubre con precisión algunas de las nuevas estrategias estilísticas de su obra. Prueba de su interés por ese giro experimental es que el 60% de las 89 composiciones que selecciona para la antología pertenecen a los poemarios que inician la denominada segunda etapa a partir de *Breves acotaciones para una biografía*.

El libro incluye una pequeña selección bibliográfica de los estudios realizados hasta esa fecha.

*Contenido*

*De Áspero mundo*

1. *Te tuve*
2. *Para que yo me llame Ángel González*
3. *Aquí Madrid*
4. *Me falta una palabra*
5. Muerte en el olvido
6. *Tras la ventana, el amor*
7. Capital de provincia
8. *Alga quisiera ser, alga enredada*
9. Lluvia sobre la nieve en primavera
10. Ciudad

*De Sin esperanza, con convencimiento*

11. *Otro tiempo vendrá distinto a este*
12. El derrotado
13. *Esperanza*
14. Crisis
15. Ayer
16. Domingo
17. Porvenir
18. Cumpleaños de amor
19. Discurso a los jóvenes

*De Grado elemental*

20. Lecciones de cosas
21. Prueba
22. Camposanto en Colliure
23. Introducción a las fábulas para animales
24. Nota necrológica
25. Muerte de máquina
26. Alocución a las veintitrés

*De Palabra sobre palabra*

27. La palabra
28. Me basta así

29. Las palabras inútiles

*De Tratado de urbanismo*

30. Inventario de lugares propicios al amor

31. Jardín público con piernas particulares

32. Chatarra

33. Lecciones de buen amor

34. Cadáver ínfimo

35. Preámbulo a un silencio

36. Canción para cantar una canción

*De Breves acotaciones para una biografía*

37. A veces

38. Siempre lo que quieras

39. Meriendo algunas tardes

40. Eso era amor

41. Así nunca volvió a ser

*De Procedimientos narrativos*

42. Empleo de la nostalgia

43. Égloga

44. Monólogo interior

45. Ciencia aflicción

*De Muestra, corregida y aumentada...*

46. Introducción a unos poemas elegíacos

47. Sonata para violín solo

48. A mano amada

49. Elegía pura

50. Epílogo

51. Fragmentos

52. Estoy bartok de todo

53. Poética a la que intento a veces aplicarme

54. Orden. (Poética a la que otros se aplican)

55. Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)

56. Poética nº 4

57. A la poesía

58. Calambur



59. Apotegma
60. Glosas a Heráclito
61. Yarg Nairo
62. Dato biográfico
63. Oda a la noche o letra para tango
64. Ilusos los Ulises
- De *Prosemas o menos*
65. No tuvo ayer su día
66. El día se ha ido
67. Crepúsculo, Alburquerque, otoño
68. Crepúsculo, Alburquerque, invierno
69. *El llamado crepúsculo*
70. Rosa de escándalo
71. Revelación
72. El Cristo de Velázquez
73. Eso lo explica todo
74. Invitación de Cristo
75. Diatriba contra los muertos
76. *Cuando el hombre se extinga*
77. Avanzaba de espaldas aquel río
78. Deseaba una muerte, lo confieso
79. *Pétalo a pétalo, memorizó la rosa*
80. Viejo poeta incontinente
81. J.R.J.
82. S.M. nos contempla desde un daguerrotipo
83. Glosas en homenaje a J.G.
84. Canción, glosa y cuestiones
85. Todo amor es efímero
86. Carta
87. Así parece
88. Vean lo que son las cosas
89. El conformista

I.VIII. *ÁNGEL GONZÁLEZ. ANTOLOGÍA* (1992-1993)

La revista zaragozana, *Poesía en el Campus*, dedicó el nº 24 a la poesía de Ángel González. El estudio comprende una serie de artículos que enfocan principalmente el carácter dialéctico de su obra, siempre oscilante entre la consideración de la vida/realidad y el deseo/utopía. Fruto de esa tensión sería la multiplicidad de tonos y perspectivas que se descubren en los poemas. Junto a estas reseñas de María Dolores Albiac Blanco y Antonio Armisen que fijan el análisis en aspectos más o menos genéricos, encontramos otra más concreta de José Carlos Mainer que centra el foco sobre la sección de *Prosemas o menos*, “Teoelegía y moral” para profundizar en el alcance existencial de la obra del poeta.

La breve selección de 15 poemas que constituyen la antología se extiende hasta *Deixis en fantasma*.

*Contenido*

*De Áspero mundo*

1. *Para que yo me llame Ángel González*

*De Sin esperanza, con convencimiento*

2. Cumpleaños de amor

3. Mensaje a las estatuas

*De Grado elemental*

4. Muerte de máquina

*De Tratado de urbanismo*

5. Tango de madrugada

6. La trompeta (*Louis Armstrong*)

*De Breves acotaciones...*

7. Hoy

*De Procedimientos narrativos*

8. Del campo o de la mar

*De Muestra, corregida y aumentada...*

9. *Poética a la que intento a veces aplicarme*

10. Notas de un viajero

*De Prosemas o menos*

11. Igual que si nunca

12. Rosa de escándalo (*Albuquerque, noviembre*)

13. Carta

De *Deixis en fantasma*

14. Deixis en fantasma

15. Ya nada ahora

La revista incluye una bibliografía crítica de José Ángel Sánchez Ibáñez, que descubre interesantes valoraciones sobre algunos de los estudios dedicados a la poesía de González aparecidos hasta esa fecha.

#### I.IX. *POEMAS* (JUNIO DE 1996)

Hay poco que reseñar sobre esta breve selección elaborada por el poeta, según consta en el colofón, el 3 de junio de 1996. Editada por la Universitat de les Illes Balears, la antología dio forma al nº 44 de la Col·lecció Poesía de Paper.

Los 22 poemas incluidos son su único contenido, presentados sin ninguna introducción, y con un orden poco convencional que sitúa al comienzo el apartado que en la edición definitiva de *Muestra...* estaba dedicado a la “Metapoesía”. Con los dos últimos poemas ofrece un anticipo de su siguiente libro, que aún tardaría cinco años en ver la luz.

#### *Contenido*

1. Poética *a la que intento a veces aplicarme*

2. Orden. (Poética *a la que otros se aplican*)

3. Contra-orden (Poética *por la que me pronuncio ciertos días*)

4. Poética nº 4

De *Áspero mundo*

5. Muerte en el olvido

De *Sin esperanza, con convencimiento*

6. *Esperanza*

7. Porvenir

De *Grado elemental*

8. Introducción a las fábulas para animales

De *Muestra, corregida y aumentada...*

9. A veces, en octubre, es lo que pasa...

De *Prosemas o menos*

10. Revelación

11. Epílogo

12. El Cristo de Velázquez

13. Palabras del Anticristo

14. *Pétalo a pétalo, memorizó la rosa*

15. J.R.J.

16. Dos homenajes a Blas de Otero I

17. II

18. Carta

De *Deixis en fantasma*

19. Ya nada ahora

20. Recuerdo y homenaje en un aniversario

Poemas inéditos en libro (entre paréntesis señalo el título que adoptaron en *Otoños y otras luces*)

21. *Quién es el que está aquí, y dónde* («Aquí o allí»)

22. *¡Volver a ver el mundo como nunca* («Aquella luz»)

I.X. *LUZ, O FUEGO, O VIDA* (OCTUBRE DE 1996)

La edición de esta interesante antología impulsada desde la Universidad de Salamanca corrió a cargo de Víctor García de la Concha, y contó con la colaboración del poeta para la elección y supervisión de los textos. Se presentó apenas unos meses después de la anterior compilación de *Poemas* reseñada en el punto anterior. La selección va precedida de un análisis de la trayectoria de González que descubre por primera vez un “tercer tiempo” en su obra a partir de la aparición de *Deixis en fantasma*, en el que el experimentalismo cedería espacio de nuevo al enfoque intimista motivado por una mayor incidencia de la reflexión existencial propiciada por la llegada de la vejez.

El estudio incorpora una breve selección bibliográfica, e incluye en la antología seis poemas inéditos (de dos de los cuales presenta reproducción manuscrita) como anticipo de lo que sería su siguiente libro *Otoños y otras luces*.

García de la Concha explica en la introducción el motivo de la antología y del título que la identifica:

Cuando, de acuerdo con el planteamiento de esta Colección, me puse en contacto con Ángel González para acordar una selección significativa de su obra fijada desde una perspectiva precisa, me sugirió él que se titulara *Biografía, Historia, Tiempo* o *Tiempo, historia, vida*. Pensaba el poeta que todo debiera guiarse el hilo autobiográfico, pero atendiendo a la par al tiempo de Historia. “Ya sé —precisaba textualmente— que ahora eso se lleva poco, y que muchos poemas perdieron (por fortuna) actualidad. Son problemáticos; por ellos fui loado y denigrado. Pero recuerdo un consejo de Cernuda: en lo que te critiquen, insiste, porque eso eres tú. Por otra parte, y para corregir el transfuguismo de casi todos los compañeros de promoción, nunca he dejado de manifestar cierta fidelidad de viejo mozo de estoques a la estética del compromiso”.

Debo decir que la selección de poemas es básicamente suya: así lo ve y se ve Ángel en el espejo de su poesía. Mi contrapunto complementario ha ido guiado solamente por la necesidad que sentía, como lector, de aclarar más algunas zonas o de reforzar alguna articulación de las partes. Pero, reservando para este estudio el título que él sugería, ligeramente modificado, le propuse que la Antología llevara al frente tres palabras del penúltimo poema que, a mi juicio, resumen, condensándola, la poesía toda de Ángel González.

Volvemos a encontrarnos en esa composición con el tiempo que asedia. En su fluir, el otoño, ya a las puertas, se empeña en asaltar sigiloso el reducto veraniego de la vida: “*Se diría que aquí no pasa nada*”. Sabemos lo que pasa:

ha pasado  
un ángel  
que se llamaba luz, o fuego, o vida.

Sería engañoso ocultar que el último verso reconoce la derrota: “*Y lo perdimos para siempre*”. Pero, aplicando a Ángel González lo que él decía de Guillén, cabe decir que sus versos lo ganan, triunfando del tiempo, porque son eso: luz, o fuego, o vida. Tres personificaciones distintas de una poesía verdadera (1996: 56-57).

## Contenido

### De Áspero mundo

1. *Te tuve*
2. *Para que yo me llame Ángel González*
3. *Aquí, Madrid, mil novecientos*
4. *Cumpleaños*

5. *Me falta una palabra, una palabra*

6. *A qué mirar. A qué permanecer*

*De Sin esperanza, con convencimiento*

7. *Otro tiempo vendrá distinto a este*

8. El derrotado

9. El campo de batalla

10. *Esperanza*

11. Ayer

12. El invierno

13. Porvenir

14. El futuro

15. Mensaje a las estatuas

16. Discurso a los jóvenes

17. Entreacto

*De Grado elemental*

18. Penúltima nostalgia

19. El momento este

20. Camposanto en Colliure

21. Introducción a las fábulas para animales

*De Tratado de urbanismo*

22. Inventario de lugares poco propicios al amor

23. Parque con zoológico

24. Lecciones de buen amor

25. Preámbulo a un silencio

26. La paloma (*Versión libre*)

27. Ciudad cero

28. Evocación segunda

29. Primera evocación

*De Breves acotaciones...*

30. A veces

31. Meriendo algunas tardes

32. Así nunca volvió a ser

33. Hoy

*De Muestra, corregida y aumentada...*

34. Introducción a unos poemas elegíacos

35. *Entonces*

36. Sonata para violín solo (*Juan Sebastián Bach*)

37. A mano amada

38. A veces, en octubre, es lo que pasa...

39. Elegía pura

40. Fragmentos

41. Divagación onírica

42. Horóscopo para un tirano olvidado

43. Dato biográfico

44. Notas de un viajero

45. Chiloé, setiembre<sup>109</sup> (*Un año después, en el recuerdo*)

46. Ilusos los Ulises

De *Prosemas o menos*

47. No tuvo ayer su día

48. Igual que si nunca

49. Acaso

50. Así fueron

51. Al fin, algo de noche

52. Rosa de escándalo (*Alburquerque, noviembre*)

53. *Cuando el hombre se extinga*

54. Avanzaba de espaldas aquel río...

55. Hay tres momentos graves, más el cuarto

De *Deixis en fantasma*

56. Deixis en fantasma

57. Recuerdo y homenaje en un aniversario

58. Tal vez mejor así

59. Autorretrato de los sesenta años

60. No creo en la eternidad

Poemas inéditos en libro (entre paréntesis señalo el título que algunos adoptaron en *Otoños y otras luces*)

61. Dos veces la misma melodía<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> En esta edición, omitió el año que figuraba en el título. Tanto en *Muestra...*, como en las sucesivas reediciones de *Palabra sobre palabra*, el título completo es «Chiloé, setiembre, 1972 (*Un año después en el recuerdo*)».

62. Alba en Cazorla

63. *Volver a ver el mundo como nunca* («Aquella luz», anticipado en *Poemas* [junio de 1996])

64. *Con qué lo redimimos* («Aquel tiempo»)

65. *Quién es el que está aquí, y dónde* («Aquí o allí», anticipado en *Poemas* [junio de 1996])

66. *El otoño se acerca con muy poco ruido* («El otoño se acerca»)

#### I.XI. LECCIONES DE COSAS Y OTROS POEMAS (1997)

Publicada en 1997 por Círculo de Lectores, supone una reedición de su conocida antología de 1980, *Poemas*. Ángel González mantiene intacto el prólogo que aparecía en aquella, así como todas composiciones que la integraron desde un primer momento. Añade, eso sí, nueve poesías que antes no figuraban, y ofrece el mismo anticipo de su próximo libro que ya había presentado García de la Concha en la antología aparecida un año antes, incorporando a los seis poemas inéditos otros dos como novedad. De esa forma, como afirma el poeta en la nota que abre la compilación, “las únicas novedades que presenta son por añadidura, y no lo alteran en lo sustancial; no suponen una revisión, sino una reparación” (1997 pág. 7).

Los nueve poemas añadidos a la versión de 1980 son:

De *Áspero mundo*

1. Muerte en el olvido

2. *Me he quedado sin pulso y sin aliento*

De *Tratado de urbanismo*

3. Los sábados, las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas

De *Breves acotaciones para una biografía*

4. Siempre lo que quieras

De *Procedimientos narrativos*

5. Final conocido

De *Prosemas o menos*

6. Diatriba contra los muertos

---

<sup>110</sup> En esta antología llevaba como subtítulo (*Homenaje a la polifonía*). En la edición definitiva de *Otoños...* prescindió de él.



7. *Cuando el hombre se extinga*

8. Máximas mínimas

9. Viejo poeta incontinente

En cuanto al anticipo de los textos de su nuevo libro, junto a las seis poesías que aparecieron el año anterior, y que mantiene aún sin las modificaciones que apuntábamos más arriba, incorpora por primera vez «Quise» y «Luna de abajo».

I.XII.  $101+19=120$  POEMAS (2000)

Luis García Montero prologó esta selección que contiene como dato de interés un apartado final con 19 poemas inéditos en libros, algunos de los cuales no llegaron a formar parte de ninguno de los poemarios que aún publicaría Ángel González, y que incluso quedaron fuera del póstumo *Nada grave*. Seis concretamente, no fueron incluidos finalmente en ningún libro. Nosotros los recogemos, junto a otros que presentan la misma circunstancia en el Anexo II de este estudio.

#### *Contenido*

##### *De Áspero mundo*

1. *Para que yo me llame Ángel González*

2. *Aquí, Madrid, mil novecientos*

3. Cumpleaños

4. Muerte en el olvido

5. Final

6. *Me he quedado sin pulso y sin aliento*

7. *Alga quisiera ser, alga enredada*

8. *Por aquí pasa un río*

9. *Son las gaviotas, amor*

##### *De Sin esperanza, con convencimiento*

10. *Otro tiempo vendrá distinto a este*

11. El derrotado

12. El campo de batalla

13. *Esperanza*

14. Reflexión primera

15. *Trabajé el aire*

16. Ayer
17. Porvenir
18. Cumpleaños de amor
19. Mensaje a las estatuas
20. Discurso a los jóvenes
21. Entreacto
22. *Pájaro enorme, abres*
23. Pastor de vientos
- De *Grado elemental*
24. Perla de las Antillas
25. Camposanto en Colliure
26. Introducción a las fábulas para animales
27. Elegido por aclamación
28. Nota necrológica
- De *Palabra sobre palabra*
29. Me basta así
- De *Tratado de urbanismo*
30. Inventario de lugares poco propicios al amor
31. Jardín público con piernas particulares
32. Los sábados, las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas
33. Parque para difuntos
34. Cadáver ínfimo
35. Preámbulo a un silencio
36. Vals del atardecer
37. Canción para cantar una canción
38. Canción de invierno y de verano
39. Ciudad cero
40. Primera evocación
- De *Breves acotaciones...*
41. Otras veces
42. Siempre lo que quieras
43. Meriendo algunas tardes
44. Eso era amor
45. Mi vocación profunda

46. Hoy

De *Procedimientos narrativos*

47. Égloga

48. Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural

49. Final conocido

De *Muestra, corregida y aumentada...*

50. Introducción a unos poemas elegíacos

51. *Entonces*

52. A mano amada

53. Reverbera la música en los muros

54. A veces, en octubre, es lo que pasa...

55. Elegía pura

56. Todo se explica

57. Estoy bartok de todo

58. Poética a la que intento a veces aplicarme

59. Orden. (*Poética a la que otros se aplican*)

60. Contra-orden (*Poética por la que me pronuncio ciertos días*)

61. Poética n.º 4

62. Calambur

63. Glosas a Heráclito

64. Dato biográfico

65. Oda a la noche o letra para tango

66. Oda a los nuevos bardos

67. Notas de un viajero

68. Texas, otoño, un día

69. Acoma, New Mexico, diciembre, 5:15 p.m.

70. Chiloé, setiembre, 1972 (*Un año después, en el recuerdo*)

71. Ilusos los Ulises

De *Prosemas o menos*

72. No tuvo ayer su día

73. Igual que si nunca

74. El día se ha ido

75. Así fueron

76. Crepúsculo, Alburquerque, estío

77. *El llamado crepúsculo*  
78. Rosa de escándalo  
79. El Cristo de Velázquez  
80. Palabras del Anticristo  
81. Diatriba contra los muertos  
82. Hay tres momentos graves, más el cuarto  
83. Hipótesis absurda, por fortuna  
84. *Pétalo a pétalo, memorizó la rosa*  
85. J.R.J.  
86. Eruditos en campus  
87. Dos homenajes a Blas de Otero I  
88. II  
89. Canción, glosa y cuestiones  
90. Carta  
91. Así parece  
92. Artritis metafísica  
93. El conformista  
De *Deixis en fantasma*  
94. Fugacidad de lo vivo  
95. Canción triste de amigo  
96. Recuerdo y homenaje en un aniversario  
97. Tal vez mejor así  
98. Quédate quieto  
99. Autorretrato de los sesenta años  
100. Sol ya ausente  
101. Ya nada ahora

Poemas inéditos en libro

I. OTOÑOS Y OTRAS LUCES

102. *El otoño se acerca con muy poco ruido* (publicado en *Otoños...* con el título «El otoño se acerca»).
103. *Todo el mundo era pobre en aquel tiempo* (publicado en *Otoños...* con el título «Viejo tapiz»).
104. *¿Con qué lo redimimos* (publicado en *Otoños...* con el título «Aquel tiempo»).

105. *Quién es el que está aquí, y dónde* (publicado en *Otoños...* con el título «Aquí o allí», anticipado en *Poemas [junio de 1996]* y *Luz, o fuego, o vida [octubre de 1996]*).

## II. VERSOS AMEBEOS

106. Acaso un nombre pueda modificar un cuerpo (publicado en *Otoños...* con el título «También un nombre puede modificar un cuerpo»).

107. A veces, un cuerpo puede modificar un nombre (publicado en *Otoños...* con el mismo título, pero antes que el poema anterior).

108. *Sé que llegará el día en que ya nunca* (publicado en *Otoños...* con el título «La luz a ti debida»).

109. *Quise mirar el mundo con tus ojos* (publicado en *Otoños...* con el título «Quise»).

## III. FRAGMENTOS

110. *La distancia más corta entre dos puntos*<sup>111</sup> (inédito en libro).

111. El lugar de la pregunta (inédito en libro).

112. *Un tonto habla de un tonto* (inédito en libro).

113. *Al lector se le llenaron de pronto los ojos de lágrimas* (publicado en *Nada grave* con el título «La verdad de la mentira»).

## IV. OTRAS LUCES

114. *Luna de abajo* (publicado en *Otoños...* con el mismo título).

115. Dos veces la misma melodía (publicado en *Otoños...* con el mismo título).

116. *Alba en Cazorla* (publicado en *Otoños...* con el mismo título).

117. *¡Volver a ver el mundo como nunca* (publicado en *Otoños...* con el título «Aquella luz», anticipado en *Poemas [junio de 1996]* y *Luz, o fuego, o vida [octubre de 1996]*).

## V. PAPEL VIEJO

118. Campo de concentración (inédito en libro).

119. Gajes del oficio (inédito en libro).

120. *Cómo se puede ser hombre sin tener hambre* (inédito en libro).

## I.XIII. LA PENUMBRA DE UN SUEÑO (2001)

María Payeras Grau seleccionó los 53 poemas de esta edición no venal, organizada desde Tenerife para la Colección Voz y Papel como parte de la obra social de Caja Canarias.

---

<sup>111</sup> Uno de los fragmentos que incluye apareció después en *Otoños y otras luces* con el título de «Tan lejos».

Incluye una breve reseña bio-bibliográfica cuyo título, “Palabras desprendidas de poemas de Ángel González”, juega con el planteado por el poeta cuando descubrió sus «Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández» en uno de sus *Procedimientos narrativos*. Por lo demás, poco que destacar de la antología, salvo que es la primera que alude directamente al libro *Otoños y otras luces*.

*Contenido*

*De Áspero mundo*

1. *Te tuve*
2. *Para que yo me llame Ángel González*
3. *Muerte en la tarde*
4. *Me he quedado sin pulso y sin aliento*
5. *Milagro de la luz: la sombra nace*

*De Sin esperanza, con convencimiento*

6. *Otro tiempo vendrá distinto a este*
7. *Mundo asombroso*
8. *Esperanza*
9. *Reflexión primera*

*10. Ayer*

*11. Porvenir*

*12. El futuro*

*13. Entreacto*

*14. Pájaro enorme, abres*

*De Grado elemental*

*15. Lecciones de cosas*

*16. Nada es lo mismo*

*17. Introducción a las fábulas para animales*

*De Palabra sobre palabra*

*18. La palabra*

*19. Me basta así*

*De Tratado de urbanismo*

*20. I. Inventario de lugares poco propicios al amor*

*21. 2. Parque con zoológico*

22. IV. Zona residencial

23. 6. Civilización<sup>112</sup> de la opulencia

24. Canción de invierno y de verano

25. Ciudad cero

De *Breves acotaciones...*

26. Meriendo algunas tardes

27. Hoy

De *Procedimientos narrativos*

28. Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural

29. Ciencia aflicción

De *Muestra, corregida y aumentada...*

30. *Entonces*

31. A veces, en octubre, es lo que pasa...

32. Inmortalidad de la nada

33. Elegía pura

34. Estoy bartok de todo

35. Horóscopo para un tirano olvidado

36. Poética *a la que intento a veces aplicarme*

37. Contra-orden (Poética *por la que me pronuncio ciertos días*)

38. Poética n.º 4

39. A la poesía

40. Yarg Nairold

41. Dato biográfico

42. Oda a la noche o letra para tango

43. Ilusos los Ulises

De *Prosemas o menos*

44. Al fin algo de noche

45. Rosa de escándalo (*Albuquerque, noviembre*)

46. Avanzaba de espaldas aquel río...

47. Madrigal melancólico

48. La ceniza de un sueño

De *Deixis en fantasma*

49. Canción triste de amigo

---

<sup>112</sup> En el índice del libro figura por errata "Civilizaciones de la opulencia".

50. Tal vez mejor así

51. Sol ya ausente

De *Otoños y otras luces*

52. Casi invierno

53. Este cielo

#### I.XIV. *LA MÚSICA Y YO* (2002)

La relación de Ángel González con la música se remonta al origen de su propia historia como *ser* en el mundo. Tal como afirma en el prólogo de esta antología, “yo también advertí la presencia de la música en el principio de mi vida [a través de] una radio galena que mi padre había comprado a comienzos del siglo pasado” (GONZÁLEZ, 2002c: 7). Se fijaba así un vínculo sobre el que solo en la vejez aceptará haber constituido un motivo por el cual experimentó de forma casi continua la sensación de fracaso, porque en efecto, fue la suya, en parte, una relación frustrada. En más de una ocasión, el poeta comentó sus continuos intentos de asimilar el lenguaje musical: las primeras lecciones de solfeo de la mano de la actriz Soledad Bueno; el primer contacto con la guitarra a través de las improvisadas clases recibidas durante la guerra en una taberna del edificio donde se encontraba su casa, en la cual, Santiago, el sargento jefe de la banda de tambores del ejército sublevado, le mostró los acordes básicos con los que se podía tocar casi cualquier canción (clases que duraron poco, porque a las pocas semanas el sargento fue alcanzado por la metralla); los continuos intentos fallidos con otros instrumentos como el violín, la flauta, las marimbas, los teclados... Vanos esfuerzos por dominar un código que se le presentaba como vedado, pero hacia el que siempre sintió una profunda inclinación.

Ya abandonada la juventud, mantuvo vivo ese interés colaborando durante seis años como crítico musical en *La Voz de Asturias*, y con el tiempo, tuvo que aceptar que la única aproximación que podía plantearse con su esquivia pretendida era la que le ofrecía el lenguaje de la poesía:

Quizá de una manera no consciente –desvela en el mismo prólogo– mi dedicación a la poesía obedeció tal vez a la intención de hacer con las palabras lo que con sonidos puros me estaba vedado.

Porque, aunque no sean lo mismo, la música y la poesía son fenómenos asimilables en virtud a algunas propiedades compartidas. Las dos son artes que se producen en el tiempo, secuencias



sonoras organizadas en periodos y ritmos que sugieren o intensifican movimientos anímicos, estados sentimentales. Lo que ocurre es que el poder de sugerencia de la música es mucho más intenso y rico que el de la poesía. La música está hecha con sonidos puros, incontaminados, sin referencia a ninguna realidad concreta que no sea la de ellos mismos [...]. La poesía, en cambio, se hace con palabras, y las palabras conllevan inevitablemente ideas o nociones que orientan y limitan sus posibilidades de sugerencia, aunque no las anulan por completo (*ibid.*: 8-9).

Siendo, pues, lenguajes muy diferentes, González descubre en la música un amplificador emocional capaz de evocar sensaciones con frecuencia asociadas al recuerdo. De esa forma, el código abstracto del sonido armónico, mucho más apropiado para estimular el ámbito intuitivo de la conciencia, encuentra en el código poético la posibilidad de concretarse a través de sonidos de naturaleza verbal.

El poeta manifestó en más de una ocasión su interés por reflejar la intención musical de la que procuró dotar a algunas de sus composiciones (por encima de los temas y motivos) a través de la organización de las sustancias de contenido, empleando una serie de recurrencias semánticas y sintácticas, en forma de paralelismos, anáforas, estribillos..., que siendo frecuentes en la poesía, buscaban aproximar la estructura a lo que se entendía como “espíritu” de la canción (GONZÁLEZ, 2002c: 10). Conocía bien la relación que con la música podían mantener los textos poéticos al estar sujetos a una métrica sobre la que el ritmo acentual, de timbre (cuando existía), las repeticiones (fónicas, morfo-sintácticas y semánticas) y otros recursos ya aludidos extendían un valor melódico ineludible; sin embargo, podríamos preguntarnos hasta qué punto pudo llevarlo a la práctica con un modelo poético que tiende a huir, en principio, del rigor que impone la estrofa tradicional.

Ciertamente, la mayor parte de sus composiciones buscan en su discurrir la mayor sensación de libertad que proporciona el versolibrismo, y prescinden además, de la rima, con lo cual, dos de los cuatro factores fundamentales del ritmo (cantidad y timbre) quedarían visiblemente apartados del poema, restando en apariencia, parte de sus posibilidades melódicas. Ángel González debía ser consciente de ello a pesar de su empeño por conseguir dotar a su poesía de ese “espíritu” musical, porque en la referida entrevista más arriba con Faustino F. Álvarez, con motivo de la publicación de *Una antología*, al solicitar su opinión sobre la tendencia actual de agregar melodías para interpretar poemas de autores conocidos, decía:

Yo estoy un poco en contra de cantar poemas escritos para ser leídos, a mí me gustaría mucho escribir para ser cantado, pero pienso que mis poemas están escritos en función de la letra impresa y que vocearlos o airearlos no es la mejor forma de llegar a ellos. Yo sé que Antonio Machado ha sido mucho más oído desde que lo cantó Serrat, que cuando no lo había cantado, pero eso a mí no me parece muy importante; es como poner «Las Meninas» en las cajas de cerillas [...]. No creo que eso ayude a Velázquez. «Las Meninas» hay que verlas donde están [...] y hay que verlas sin habituar la mirada a encontrarse con ese misterioso y maravilloso cuadro (1983:17).

Sin embargo, el tiempo se encargó de demostrar que Ángel González en este aspecto no estuvo del todo acertado, porque sus poemas adoptaron en no pocas ocasiones el ropaje de la melodía. El tenor asturiano, Joaquín Pixán, grabó dos discos – *Voz que soledad sonando* y *Cinco poemas*– con textos suyos; otro tanto hizo el amigo del poeta, Pedro Ávila, primero con un disco dedicado a poetas españoles como Alberti, Blas de Otero y Miguel Hernández en el que incluyó tres composiciones de González, y años después mediante la grabación de *Acariciado mundo*, un LP dedicado íntegramente al asturiano.

Además, él mismo se implicó en la grabación de un CD al alimón con el cantautor Pedro Guerra, en el que se alternaban las voces de la música y la poesía. *La palabra en el aire* fue el título que adoptó este curioso disco presentado en directo por sus intérpretes en 2003.

La lista se prolonga con más ejemplos, pero por citar uno más, tras la muerte del poeta, el cantante Paco Ortega presentó como homenaje en 2009, *El éxito de todos mis fracasos*, un nuevo CD con diez canciones que versionan musicalmente textos del escritor.

¿Estaba Ángel González equivocado con la concepción que tenía del carácter melódico de su poesía? En mi opinión, considero que si bien es cierto que la musicalidad de sus textos se puede ver alterada por su particular forma de construir la estrofa, ello no significa que se descuiden los efectos rítmicos, que en su caso, buscan producirse a través de otros procedimientos. La ausencia de rima, se intenta compensar, por ejemplo, con la recursividad fónica sugerida sobre significantes distribuidos concienzudamente por el interior del poema; y en cuanto al ritmo de cantidad, no debemos caer en la trampa de pensar en su desaparición total, porque como ya hemos indicado en varios puntos de este trabajo, es factible rastrear en los versos una especial tendencia al empleo del endecasílabo y segmentos métricos afines; por lo que se puede plantear la melodía musical contemplando secuencias rítmicas que discurren a través de distintos versos. A pesar de

ello, González acertaba al considerar inicialmente la dificultad que ofrecía una propuesta rítmica como la suya; y al escuchar las canciones de los discos que homenajean su poesía, podemos observar un mayor acercamiento al concepto de canción si los textos se ajustan más a los modelos métricos clásicos, como sucede, por ejemplo, cuando los poemas musicalizados son sonetos.

Por otra parte, para Ángel González, la música puede ser considerada un aspecto temático con el que acercarse a la realidad. Curiosamente, como tema, estuvo ausente en su primera etapa, porque, como apunta Olmo Iturriarte, “frente a la realidad colectiva, frente a las «ilusiones sistemáticamente pisoteadas», la música, en tanto que ámbito del deseo o de las ilusiones sostenidas –según vimos que había sucedido con el sentimiento amoroso–, no puede ser acogida ni en *Áspero mundo* (1956) –aunque su segunda sección se titule “Canciones”–, ni en *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), ni en *Grado elemental* (1962) – con una sola excepción importante en este caso–, ni en *Palabra sobre palabra*, [...] y así hasta *Tratado de urbanismo* [...]. Y cuando lo hace, por encima de todo, sirve de instrumento para la reflexión en torno a otras cuestiones centrales en su poética: la clarificación histórica, sus implicaciones morales, la desazonadora indagación en las razones del sentimiento o el extrañamiento existencial” (2012: 88-89).

En efecto, podría decirse que la música aparece por primera vez como tema de una composición en «Penúltima nostalgia» de *Grado elemental*, empleada para tensar contradictoriamente los sentimientos con respecto a la circunstancia del momento, descubriendo su capacidad para clarificar la historia moralmente. La alusión a los instrumentos (violín, bandoneón, la victrola, la marimba, el banjo, la trompeta, el saxo, el trombón de varas) y a las modas musicales (el tango, los ritmos caribeños, el charlestón) esconden una aproximación poético-histórica a la realidad, en la que cada elemento simboliza un momento concreto previo a la dictadura, aquí representada mediante “la pujante/ apoteosis del metal” (RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2015)<sup>113</sup>.

Las referencias musicales de algunos textos de *Tratado de urbanismo* («Vals del atardecer», «Tango de madrugada», «La trompeta (*Louis Arsmtrong*)» o «La paloma») dejan entrever un empleo no elitista del motivo, sino alineado en la dirección de compromiso colectivo que se desprende del poemario. Serían por tanto nuevos símbolos

<sup>113</sup> En su reciente estudio, Samuel Rodríguez Rodríguez centra su análisis en un minucioso examen de todos los procedimientos empleados por González en el poema.

que esconderían miradas críticas sobre la realidad. Al escoger motivos musicales que pertenecen al acervo cultural de la comunidad (el tango, el *jazz* o la habanera), se convierten en una herramienta ideal para transmitir contenidos con profundas implicaciones sociales. De esa manera, el arte –desde cualquiera de sus manifestaciones– se impregna de las mismas notas de extrañeza que se perciben en la vida.

En la segunda etapa de la poesía de Ángel González, el motivo musical extiende su campo connotativo, y así, por ejemplo, en *Muestra, corregida y aumentada...* poemas como «Sonata para violín solo (*Juan Sebastián Bach*)» o «Reverbera la música en los muros...» emplean ese procedimiento para enfatizar el efecto del devenir temporal evocado por el sujeto bajo el estímulo de la melodía; o en *Prosemas o menos*, composiciones como «Canción, glosa y cuestiones» dejan ver una preferencia de lo popular frente a lo culto a la hora de configurar los símbolos, acompasando así el contenido al tono predominantemente humorístico e irónico de estos libros, más proclive a deslizarse en ese espacio de la aparente sencillez que se intuye bajo la esfera de lo común. En otros poemas, sin embargo, la simbología musical también le permite plantear un acercamiento hacia el concepto de lo divino a través de un enfoque antirreligioso, conforme vimos que sucedía con «Revelación».

En *Otoños y otras luces*, la música vuelve a constituir un soporte para la reflexión sobre el paso del tiempo, descubriendo con textos como «Dos veces la misma melodía» el deseo de permanecer en el mundo gracias a la sensación de absolución procedente de su influjo; pero a medida que el poeta avanza por su vejez, el referente musical tiende a difuminarse, seguramente dejándose desplazar por el tono de gravedad que deriva de una mayor incidencia del sentimiento elegíaco en la conciencia del hablante. En *Deixis en fantasma*, solo se insinúa a través del plano formal en «Canción triste de amigo», sin que el sujeto esté expuesto a ningún estímulo armónico, y finalmente, en *Nada grave*, la ausencia del elemento musical es absoluta.

En definitiva, la música, entendida como procedimiento del lenguaje poético, supone una amplificación de la plasticidad de la expresión en el ámbito formal, que ofrece en el conceptual la posibilidad de extender el alcance de la lectura del poema sobre un variado repertorio referencial. Como señala José Enrique Martínez, “puede significar compañía, solidaridad, ser símbolo identitario o de un mundo superior, o significar un determinado estado sentimental del sujeto (alegría, melancolía, etc.)” (2014: 133).

*Contenido*

1. *Voz que soledad sonando*
2. *Tras la ventana, el amor*
3. Final
4. *Son las gaviotas, amor*
5. *Trabajé el aire*
6. Penúltima nostalgia
7. Vals del atardecer
8. Tango de madrugada
9. La trompeta
10. Canción para cantar una canción
11. Canción de invierno y de verano
12. La paloma (*Versión libre*)
13. Quinteto enterramiento para cuerda...
14. Sonata para violín solo
15. Reverbera la música en los muros
16. Elegía pura
17. Estoy bartok de todo
18. Calambur
19. Oda a la noche o letra para tango
20. Crepúsculo, Alburquerque, estío
21. Revelación
22. Epílogo
23. Canción, glosa y cuestiones
24. Dos veces la misma melodía

I.XV. *ANTOLOGÍA TEMÁTICA. LA MÚSICA ATEOLÓGICA DEL EROS* (2002)

Casi coincidiendo en el tiempo con la anterior, aparece editada por el Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga en septiembre de ese mismo año, esta colección cuyo enfoque se encarga de explicar Franciso Fortuny en el prólogo de la misma:

González es un poeta ateo (o ateológico: no cree en el Dios de las iglesias, tantas veces vendidas a poderes tiránicos). Pero hay un dios, o una divinidad que recorre su bellísima poesía

y que se manifiesta teofánicamente en la Música –también en las Musas– y en el Eros. Sería interesante investigar la naturaleza ateológica de una divinidad amorosa y musical (2002: 10).

Bajo esa consideración propone la lectura de una selección de 40 poemas que dibujan ese triángulo temático de Dios, el Amor y la Música.

### *Contenido*

#### *De Áspero mundo*

1. Muerte en el olvido
2. Mientras tú existas
3. Geografía humana
4. *Alga quisiera ser, alga enredada*
5. *Se me hiela la voz en la garganta*
6. *Milagro de la luz: la sombra nace*

#### *De Sin esperanza, con convencimiento*

7. Reflexión primera
8. Crisis
9. Cumpleaños de amor

#### *De Grado elemental*

10. Prueba
11. Alocución a las veintitrés

#### *De Palabra sobre palabra*

12. La palabra
13. Palabras casi olvidadas
14. Me basta así
15. En ti me quedo

#### *De Tratado de urbanismo*

16. I. Inventario de lugares poco propicios al amor
17. II. Interpretación metafísica
18. Vals del atardecer
19. Tango de madrugada
20. La trompeta (*Louis Armstrong*)
21. Canción para cantar una canción
22. Soneto para cantar una ausencia

23. Letra para cantar un día domingo

De *Breves acotaciones...*

24. A veces

De *Procedimientos narrativos*

25. Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural

De *Muestra, corregida y aumentada...*

26. Inmortalidad de la nada

27. Estoy bartok de todo

28. A la poesía

De *Prosemas o menos*

29. Crepúsculo, Alburquerque, estío

30. Revelación

31. Epílogo

32. Palabras del Anticristo

33. Eso lo explica todo

34. Invitación de Cristo

De *Deixis en fantasma*

35. Canción triste de amigo

De *Otoños y otras luces*

36. Ciego

37. Este cielo

38. Canción de amiga

39. La luz a ti debida

40. Dos veces la misma melodía

#### I.XVI. *QUÉ SABES TÚ DE LO QUE FUE MI VIDA* (2006)

Se trata de una preciosa edición artesanal encuadernada en papel de lino hecho a mano en el taller de Segundo Santos (Cuenca) de la que solo se imprimieron 150 copias numeradas. El breve prólogo fue escrito por el poeta Benjamín Prado, y en él hace una valoración ética de la obra de Ángel González a quien presenta como “un referente literario y moral, un hombre al que resulta sencillo definir con una sola palabra: integridad”, y por eso, “tomarlo como modelo, tanto en lo que respecta a su obra como en lo que se refiere a su manera de

ser, tan lejana a la soberbia y el engreimiento de muchos apéndices de él, es algo natural; pero llegar a parecerse es una tarea complicada” (PRADO, 2006: 6).

La antología ofrece además la particularidad de incluir dos poemas que aparecerán de forma póstuma en *Nada grave*.

*Contenido* (según aparecen en el libro)

*De Sin esperanza, con convencimiento*

1. *Mundo asombroso*

2. *Esperanza*

3. *Ayer*

*De Breves acotaciones...*

4. *Siempre lo que quieras*

*De Muestra, corregida y aumentada...*

5. *A mano amada*

6. *Poética a la que intento a veces aplicarme*

*De Prosemas o menos*

7. *Revelación*

8. *Diatriba contra los muertos*

9. *A un joven versificador*

*De Deixis en fantasma*

10. *Si temo*

11. *¿Qué sabes tú de lo que fue mi vida?*

*De Otoños y otras luces*

12. *Quise*

13. *Aquel tiempo*

*De Palabra sobre palabra*

14. *Las palabras inútiles* (poema intercalado entre los que pertenecen a *Otoños...*)

*De Otoños y otras luces*

15. *Fiel*

16. *Canción de amiga*

17. *La luz a ti debida*

Poemas inéditos en libro (publicados después en *Nada grave*)

18. *A vueltas*



## 19. Arte de magia

### I.XVII. *BIOGRAFÍA* (2007)

La Colección Los Cuadernos de Sandua, editada como parte de la Obra Social y Cultural Cajasur, dedicó el nº 139 a esta pequeña antología presentada por Julio Neira. En esta ocasión, el eje temático aludido desde el título, apunta a la vida real del poeta. Neira plantea la lectura de esta selección sobre la relación existente entre el autor y el personaje poético que construye para el discurso de sus reflexiones. Biografía y poesía, sin ser lo mismo, se vinculan en la obra de Ángel González sobre la base de la experiencia personal del poeta (2007: 6), y matiza esa relación apoyándose en unas palabras de García Montero sobre la poesía del asturiano: “La poesía no es la vida, sino una elaboración de la vida. La voz del poeta no ofrece un documento notarial de carácter biográfico, sino la maduración estética, a sílabas contadas y a sentimientos confeccionados, de una biografía. No podemos confundir al yo biográfico y al personaje literario, pero tampoco es bueno separarlos del todo” (*ibid.*: 7).

Sin más comentarios, Neira pasa directamente a presentar los 20 poemas del breve florilegio.

#### *Contenido*

##### *De Áspero mundo*

1. *Para que yo me llame Ángel González*

2. *Aquí, Madrid, mil novecientos*

##### *De Sin esperanza, con convencimiento*

3. *Otro tiempo vendrá distinto a este*

4. *Sé lo que es esperar*

##### *De Grado elemental*

5. *Camposanto en Colliure*

##### *De Palabra sobre palabra*

6. *Las palabras inútiles*

##### *De Tratado de urbanismo*

7. *I. Inventario de lugares poco propicios al amor*

##### *De Breves acotaciones...*

8. *A veces*

*De Procedimientos narrativos*

9. Empleo de la nostalgia

*De Muestra, corregida y aumentada...*

10. Entonces

11. A mano amada

12. Contra-orden (*Poética por la que me pronuncio ciertos días*)

13. Dato biográfico

*De Prosemas o menos*

14. Así parece

15. Vean lo que son las cosas

16. Artritis metafísica

*De Deixis en fantasma*

17. *¿Qué sabes tú de lo que fue mi vida?*

*De Otoños y otras luces*

18. El otoño se acerca

19. Quise

20. Canción de amiga

**I.XVIII. ÁNGEL GONZÁLEZ. ANTOLOGÍA DE POESÍA PARA JÓVENES (2008)**

Apenas un mes después de la muerte del escritor, apareció esta nueva selección de Benjamín Prado que junto al prólogo, en el que incide sobre algunas cuestiones ya planteadas en el que redactó para presentar la ya reseñada *Qué sabes tú de lo que fue mi vida* (como la coherencia y el compromiso), incorpora, después de los poemas, una entrevista con Ángel González elaborada sobre el resultado de varias conversaciones mantenidas en Madrid, Cádiz y Oviedo durante el año 2007. De la charla se desprenden las valoraciones del poeta sobre distintos aspectos de su vida y de su obra, como la importancia que en sus libros adquieren temas como la identidad, el amor, el sufrimiento provocado por la guerra y –su reverso– la esperanza; la preferencia de determinados espacios para contextualizar sus experiencias; el prosaísmo de su poética; los problemas con la censura...

El título de la antología puede resultar engañoso si se deduce que los poemas seleccionados conllevan una menor dificultad para ser interpretados con cierta aproximación por parte de un lector joven, y por ello –lamentablemente en la actualidad–, menos habituado al

lenguaje poético; porque salvo en unas composiciones, que según veremos en el Anexo II quedaron sin publicar, Ángel González no supuso que algunas de sus obras pudieran ser recibidas con mayor sencillez en función de su complejidad por un lector no adulto; ni siquiera su famoso «Discurso a los jóvenes» merece, como bien sabemos, esa consideración.

El enfoque de la antología no alude por lo tanto a la forma y al fondo menos enmarañados de los poemas, sino a la intención de difundir el mensaje del autor entre un lector joven que pueda ir asimilándolo poco a poco en un proceso de maduración prolongado.

### *Contenido*

#### *De Áspero mundo*

1. *Para que yo me llame Ángel González*
2. *Aquí, Madrid, mil novecientos*
3. *Cumpleaños*
4. *Soneto a algunos poetas*
5. *Por aquí pasa un río*

#### *De Sin esperanza, con convencimiento*

6. *Mundo asombroso*
7. *Crisis*
8. *Ayer*

#### *9. Porvenir*

#### *De Grado elemental*

10. *Elegido por aclamación*
11. *El pensador*

#### *De Palabra sobre palabra*

12. *Me basta así*

#### *De Tratado de urbanismo*

13. *I. Inventario de lugares poco propicios al amor*
14. *VI. Centro comercial*
15. *Primera evocación*

#### *De Breves acotaciones...*

16. *Siempre lo que quieras*
17. *Eso era amor*

18. Hoy

De *Procedimientos narrativos*

19. Fábula y moraleja

De *Muestra, corregida y aumentada...*

20. A mano amada

21. Poética a la que intento a veces aplicarme

22. Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)

23. Poética N.º 4

24. Dato biográfico

De *Prosemas o menos*

25. No tuvo ayer su día

26. Acaso

27. Glosas en homenaje a J.G.

28. Así parece

29. El conformista

De *Deixis en fantasma*

30. Tal vez mejor así

31. Quédate quieto

32. De otro modo

33. ¿Qué sabes tú de lo que fue mi vida?

De *Otoños y otras luces*

34. Estos poemas

35. Fiel

36. Quise

37. Canción de amiga

38. Un largo adiós

#### I.XIX. LA VOZ DE ÁNGEL GONZÁLEZ (2008)

A finales de ese mismo año, la Residencia de Estudiantes le dedicó el n.º 11 de la Colección Poesía en la Residencia. El libro se editó junto con un CD que incluye la lectura que Ángel González hizo de sus poemas en la emblemática institución en dos momentos diferentes. La mayor parte de la selección reproduce la lectura que González realizó dentro

del ciclo *Poesía en la Residencia*, el 30 de mayo de 1989. Tanto el libro como la grabación recogen los comentarios con los que el poeta presentaba cada uno de los textos.

La edición incorpora además en forma de apéndice la lectura de cinco nuevos poemas que el escritor volvió a realizar dos años después (el 13 de junio de 2001) con motivo de la presentación del que, por entonces, era su último libro, *Otoños y otras luces*.

La antología concluye con una breve reseña biográfica.

*Contenido* (según el orden de lectura)

*De Áspero mundo*

1. *Para que yo me llame Ángel González*

2. *Aquí, Madrid, mil novecientos*

3. Cumpleaños

*De Sin esperanza, con convencimiento*

4. *Otro tiempo vendrá distinto a este*

5. *Esperanza*

6. Entreacto

*De Grado elemental*

7. Introducción a las fábulas para animales

*De Tratado de urbanismo*

8. I. Inventario de lugares poco propicios al amor

9. 7. Preámbulo a un silencio

*De Muestra, corregida y aumentada...*

10. *Poética a la que intento a veces aplicarme*

11. Orden. (*Poética a la que otros se aplican*) A mano amada

12. Contra-orden (*Poética por la que me pronuncio ciertos días*)

13. Poética N.º 4

14. Dato biográfico

*De Prosemas o menos*

15. Así parece

*De Otoños y otras luces*

16. El otoño se acerca

17. Estampa de invierno

18. Viejo tapiz

19. Aquel tiempo

20. La luz a ti debida

I.XX. *LA PRIMAVERA AVANZA* (2009)

La viuda del poeta preparó, para la Colección Visor de Poesía, la que hasta la fecha es la antología más completa sobre la obra de Ángel González, con 131 poemas que abarcan toda su trayectoria hasta el libro póstumo *Nada grave*.

Al frente de la edición presenta un prólogo en el que hace un emotivo recorrido por los lugares comunes que definen su actitud ante la vida y la poesía. De nuevo se descubre el sentimiento de fracaso que González proyectó sobre su experiencia en el mundo como consecuencia de las cicatrices de la guerra y la dictadura, que sin embargo no doblegaron nunca su fortaleza para resistir en medio del caos y de la opresión; o la firmeza de su denuncia en la búsqueda constante de la justicia; o el pesimismo que se intuye como trasfondo de su obra, justificado por la sensación de vivir una falsa Historia impuesta por la violencia, ante la que, sin embargo, no estaba dispuesto a ceder, motivo por el mantuvo firme su compromiso, a la vez que mostró su desacuerdo “con la llamada poesía del silencio o con la simple retórica culturalista” de los que volvían la espalda a la realidad (RIVERA, 2009: 16). Todas esas cuestiones se alumbran con poemas de Ángel González sobre los que Susana Rivera desliza su valoración particular.

*Contenido*

*De Áspero mundo*

1. *Te tuve*
2. *Para que yo me llame Ángel González*
3. *Aquí, Madrid, mil novecientos*
4. *Me falta una palabra, una palabra*
5. *Muerte en el olvido*
6. *Mientras tú existas*
7. *Final*
8. *Me he quedado sin pulso y sin aliento*
9. *Capital de provincia*
10. *Alga quisiera ser, alga enredada*
11. *Se me hiela la voz en la garganta*

12. *Perros contra la luna, lejanísimos*

13. *Son las gaviotas, amor*

14. *Milagro de la luz: la sombra nace*

15. *Bosque*

*De Sin esperanza, con convencimiento*

16. *Otro tiempo vendrá distinto a este*

17. *El derrotado*

18. *El campo de batalla*

19. *Esperanza*

20. *Reflexión primera*

21. *Trabajé el aire*

22. *Sé lo que es esperar*

23. *Ayer*

24. *Porvenir*

25. *El futuro*

26. *Mensaje a las estatuas*

27. *Discurso a los jóvenes*

28. *Entreacto*

*De Grado elemental*

29. *Lecciones de cosas*

30. *Nada es lo mismo*

31. *Penúltima nostalgia*

32. *El momento este*

33. *Camposanto en Colliure*

34. *Introducción a las fábulas para animales*

35. *Elegido por aclamación*

36. *Predicador injustamente perseguido*

37. *Alocución a las veintitrés*

*De Palabra sobre palabra*

38. *La palabra*

39. *Me basta así*

40. *En ti me quedo*

*De Tratado de urbanismo*

41. *Inventario de lugares poco propicios al amor*

42. Jardín público con piernas particulares
43. Los sábados, las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas
44. Cadáver ínfimo
45. Civilización de la opulencia
46. Preámbulo a un silencio
47. Vals del atardecer
48. La trompeta (*Louis Armstrong*)
49. Canción de invierno y de verano
50. La paloma (*Versión libre*)
51. Ciudad cero
52. Primera evocación
- De *Breves acotaciones...*
53. A veces
54. Siempre lo que quieras
55. Meriendo algunas tardes
56. Eso era amor
57. Hoy
- De *Procedimientos narrativos*
58. Empleo de la nostalgia
59. Del campo o de la mar
60. Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural
61. Final conocido
62. Fábula y moraleja
- De *Muestra, corregida y aumentada...*
63. *Entonces*
64. A mano amada
65. A veces, en octubre, es lo que pasa...
66. Fragmentos
67. Otra vez
68. Poética a la que intento a veces aplicarme
69. Orden. (*Poética a la que otros se aplican*)
70. Contra-orden (*Poética por la que me pronuncio ciertos días*)
71. Poética n.º 4
72. A la poesía



73. Calambur
74. Glosas a Heráclito
75. Dato biográfico
76. Oda a la noche o letra para tango
77. Chiloé, setiembre, 1972 (*Un año después, en el recuerdo*)
- De *Prosemas o menos*
78. Igual que si nunca
79. El día se ha ido
80. Así fueron
81. Crepúsculo, Albuquerque, estío
82. Rosa de escándalo (*Albuquerque, noviembre*)
83. Revelación
84. El Cristo de Velázquez
85. Palabras del Anticristo
86. Diatriba contra los muertos
87. Avanzaba de espaldas aquel río...
88. *Pétalo a pétalo, memorizó la rosa*
89. J.R.J.
90. Eruditos en campus
91. Dos homenajes a Blas de Otero
92. Carta
93. Pretexto
94. Así parece
95. La ceniza de un sueño
- De *Deixis en fantasma*
96. Último sueño
97. Canción triste de amigo
98. Recuerdo y homenaje en un aniversario
99. La belleza
100. Quédate quieto
101. De otro modo
102. *¿Qué sabes tú de lo que fue mi vida?*
103. Sol ya ausente
104. Ya nada ahora

*De Otoños y otras luces*

- 105. El otoño se acerca
- 106. Entonces
- 107. Casi invierno
- 108. Estampa de invierno
- 109. Estos poemas
- 110. Quise
- 111. A veces, un cuerpo puede modificar un nombre
- 112. También un nombre puede modificar un cuerpo
- 113. La luz a ti debida
- 114. Viejo tapiz
- 115. Luna de abajo
- 116. Versos amebeos
- 117. Dos veces la misma melodía
- 118. Aquella luz

*De Nada grave*

- 119. Orazal
- 120. Yo insistente
- 121. Hoy
- 122. Nunca
- 123. Hay que ser muy valiente
- 124. A vueltas
- 125. El poema de los 82 años
- 126. Arte de magia
- 127. Comió a sus muertos
- 128. Vista cansada
- 129. Vista cansada
- 130. Todo el mundo lo sabe
- 131. Caída



A N E X O   I I

POEMAS INÉDITOS EN LIBRO

Los poemas que figuran a continuación no llegaron a incluirse en ninguno de los doce libros que conforman la obra total de Ángel González. Como ya hemos ido comprobando, algunos se dieron a conocer inicialmente en revistas o antologías, a veces como anticipo de obras futuras de las que finalmente no formaron parte. La meticulosidad con la que el poeta diseñaba sus poemarios le hacía autoimponerse un criterio de selección por el que terminaba descartando textos que no se ajustaban al tono que quería imprimir al conjunto general. Eso debe hacernos pensar en la existencia de un importante número de composiciones que nunca han llegado a ver la impresión. Sabemos con certeza que uno de sus últimos proyectos era publicar un conjunto de poemas, pensados, esta vez sí, para lectores jóvenes. El poeta lo anunció en más de una ocasión:

También estoy escribiendo, hace muchos años que lo estoy haciendo, un libro de poemas teóricamente para niños o adolescentes que se va a titular, si lo termino, *Almanaque*. Hay un poema dedicado a cada mes del año, pero llevo tres años con ello. Se me ocurrió entonces un poema sobre una tormenta de verano, lo escribí y me pareció que podía dar para un libro. Son poemas con rima, un poco con receta. Teniendo una idea inicial, premeditada, se puede escribir casi en horas de oficina. Pero la verdad es que llevo tres años trabajando en este libro y solo he escrito seis poemas. Los seis poemas que tengo son bastante extensos y a veces se me ocurre ponerle una línea en medio para convertirlos en doce. Pero no sé (BELLO, 2008).

Esta revelación la hizo poco después de cumplir los 80 años, y aludía a un proyecto inacabado del que volvimos a tener noticia tras su muerte, cuando su viuda encontró en su ordenador dos ficheros; uno con los poemas que se publicaron con el título de *Nada grave*, y otro con estos poemas para adolescentes.

Pasamos a dejar constancia de los que sí consiguieron alcanzar la impresión fuera de los libros de Ángel González, e indicamos su localización.

## INTERPRETACIÓN MECANICISTA

*Publicado en el n.º 83 de la Revista de Occidente, febrero de 1970, p. 213. Junto a este poema, aparecen también «Prohombre» de Grado elemental, y «Del campo o de la mar» incluido poco después en Procedimientos narrativos.*

Como a un atleta antes del esfuerzo,  
el hombre ungió de aceite la piel tersa  
del acero, golpeó las bielas  
suavemente, igual que si quisiera  
comprobar la tensión de un antebrazo,  
con un paño secó el sudor oscuro  
que rezumaba el eje por sus juntas,  
alentó sobre el bronce y le dio lustre,  
—*la máquina está a punto,*  
— dijo,  
y luego  
todo aquel mecanismo se puso en movimiento,  
atropelló al mecánico,  
hizo astillas las puertas del taller,  
ganó la calle,  
trepida por los campos, sigue, avanza...

¡Atención!:  
va sin dueño.

## PALABRAS PARA ILUSTRAR UN AUTORRETRATO

*Publicado en el n.º 52 de la revista Peña Labra, en 1984.*

Nada de mí sabré dejar escrito.  
Mi mano torpe, si no puede  
copiar mi rostro,  
¿cómo  
va a ser capaz de dibujar mi vida?  
Decir lo que recuerdo sería inútil;  
el olvido es más grande.

Allí,  
 en esa sombra impenetrable, acecha  
 lo que es tal vez más mío:  
 grande como el olvido,  
 como él terco y borroso,  
 un oscuro, tenaz remordimiento.

ARTES DE TOCADOR

*Recogido por José Luis García Martín en La Nueva España.es, el 13 de enero de 2009; un año después de la muerte del poeta. Artículo disponible en:*

<http://www.lne.es/sociedad-cultura/2009/01/13/crepusculos-ineditos/715501.html>

Lo descubrí una tarde: el sol se pinta,  
y antes de acostarse se quita el maquillaje  
con algodón de nubes.  
Todo lo pone perdido de potingues.  
Pero de poco le vale tanto afeitte, nadie  
ignora que es muy viejo,  
que a su lado la luna es una niña.

DESDE UN JARDÍN DE UPSALA

*Recogido por José Luis García Martín en La Nueva España.es, el 13 de enero de 2009; un año después de la muerte del poeta. Artículo disponible en:*

<http://www.lne.es/sociedad-cultura/2009/01/13/crepusculos-ineditos/715501.html>

Es hora de dormir, pero da vueltas  
sobre los montes.  
Se prueba viejos trajes  
—brocados de la abuela, ajados  
terciopelos, pieles  
de ensueño—, más el sueño  
no viene. Entonces  
pinta despacio algunas  
desvaídas marinas  
solo por distraerse,  
para pasar el rato.



FRAGMENTOS

*Recogidos por Luis García Montero en 101+19=120 poemas.*

**La distancia más corta entre dos puntos:**

la que media entre el tigre y la gacela.

**Sed en Castilla.**

¡Nuestro gozo en un pozo!

**Triste gracia.**

Se murió de risa.

**Cayó la noche.**

Se hizo trizas de luz el firmamento.

**Marzo es el mes más cruel.**

La primavera apunta.

¡Fuego!

¿Sangre en la tierra?

¡Rosas! ¡Rosas rojas!

**Sin pies, pero con cabeza.**

Si fueran

descabelladas fantasías

¿cómo iban a peinarse

con sus peines de nácar

las sirenas?

EL LUGAR DE LA PREGUNTA

*Recogidos por Luis García Montero en 101+19=120 poemas.*

En contra de lo que suele decirse  
la pregunta debe estar detrás de la respuesta.  
Porque la pregunta solo tiene sentido  
en contra de lo que suele decirse.

\*\*\*

No interrogues dos veces a quien guarda silencio,  
porque el silencio es la única respuesta.

\*\*\*

Pero no es cierto;  
hay algunas respuestas verdaderas:  
nunca, nada, jamás, tampoco, no, mentira.

\*\*\*

¿Niega y acertarás?  
Mentira, no, jamás, tampoco, nunca.

*(UN TONTO HABLA DE UN TONTO)*

*Recogido sin título por Luis García Montero en 101+19=120 poemas.*

Un tonto habla de un tonto  
(ambos ilustres)  
Se jalea el discurso.  
Cientos, miles de tontos,  
lo escuchan asombrados, reverentes.  
Creen que son tontos  
porque no entienden nada.  
(Lo son por otras causas;  
ahí no hay nada que entender)  
y disimulan:  
*¡Qué hermoso es el vestido  
de nuestro emperador!,*  
dicen ufanos.  
Y nuestro emperador los saludaba  
con la misma ufanía,  
adiposo y lampiño,  
orondo, circunciso, varicoso.

CAMPO DE CONCENTRACIÓN

(Burgos, 1938)

*Recogido por Luis García Montero en 101+19=120 poemas.*

Parece que, efectivamente  
lo peor era el frío  
en aquellas tierras altas del norte,  
áridas y sombrías,  
donde la primavera empieza en junio.  
Al menos, eso opinó después de Francisco,  
que también se quejaba del hambre.  
«Comíamos» –decía–  
«serrín mojado en agua,  
cuero reblandecido,  
todo lo masticable lo comíamos,  
el hambre es mal asunto...»

Y sonreía.

Hablaba poco de eso.  
La historia de su ex-ojo izquierdo  
no pudo silenciarla  
porque era demasiado evidente  
aquella cuenca roja y deformada  
como una cicatriz todavía abierta  
llorando por su cuenta todo el día.  
De sus palabras dedujimos  
–fue un relato confuso,  
hablaba como avergonzado, ansioso  
de sonreír de nuevo–  
que un guardián derribó de un puñetazo  
al tal Francisco, y luego  
intentó golpearle  
con la culata del fusil,  
pero le dio a una piedra  
y de rebote le vació el ojo.  
«Esas cosas pasaban diariamente».

Y sonreía

—aunque la cuenca proseguía su llanto—,  
disculpándose a él, al guardia, a todos.

Cumplidos siete años de condena,  
de vuelta en su ciudad,  
recuperó su empleo de auxiliar en la banca,  
y hablaba poco o nada del pasado.  
Le entusiasmaba el fútbol  
y de eso sí charlaba a cualquier hora.  
incluso iba al estadio los domingos  
—«como en tiempos normales», comentaba  
frotándose las manos—  
a animar a su equipo,  
que entonces militaba  
en la Segunda División de Liga.

Encontró una pensión  
barata. Su cuñada,  
la viuda de su hermano,  
le lavaba la ropa  
y lo invitaba a merendar algunas tardes  
—según las malas lenguas,  
lo invitaba a algo más que a chocolate.

Heredó de su hermano,  
además esos pálidos rescoldos  
de un imposible hogar,  
dos o tres trajes en buen uso,  
unas gafas ahumadas,  
un mechero,  
y el reloj de pulsera (lo que más estimaba).  
A veces bebía vino con amigos  
de antes de la guerra.  
En esas ocasiones  
mostraba un optimismo desusado,  
canturreaba incluso antiguas habaneras.

(En cambio,  
aquella especie de cicatriz roja,  
estimulada por el vino,  
derramaba más lágrimas que nunca).  
Si miraba el reloj,  
una inconsciente asociación de ideas  
lo ponía melancólico;  
se cambiaba la lágrima de ojo,  
suspiraba y decía:  
«Mi pobre hermano»  
—había muerto de un tiro en un combate—  
«no tuvo tanta suerte como yo».

Nunca supe en el fondo si hablaba de verdad  
o quería simplemente consolarse a sí mismo.

## GAJES DEL OFICIO

*Recogido por Luis García Montero en 101+19=120 poemas.*

Era un hombre que, por su profesión,  
cuando cometía errores eran siempre de bulto.  
Me estoy refiriendo a un maletero  
—o *porteur*, eso depende  
de la situación del sujeto respecto a la cordillera pirenaica—  
quien, atendiendo por uno u otro nombre,  
acababa deslomado cada día  
de tanto descargar y cargar trenes.

Yo también cometo errores de bulto:  
voy a abrazar tu cuerpo y me abraso en el aire,  
voy a pedir tequila y pronuncio te quiero,  
voy a aspirar la brisa y estás en mi garganta.  
Así, acabo descorazonado cada noche  
de tanto acarrear mi amor por todas partes:  
un amor que no sé dónde dejar  
cuando llega la tarde y tú no estás conmigo.

*(CÓMO SE PUEDE SER HOMBRE SIN TENER HAMBRE)*

*Recogido sin título por Luis García Montero en 101+19=120 poemas.*

Cómo se puede ser hombre sin tener hambre.

Cómo se puede ser sencillo sin ser simple.

Imposible ser perro sin morder.

Imposible morder sin ser un perro.

Eso es lo que llaman el orden de la vida,

aunque yo pienso que la vida no es compatible con el orden.

Los seres ordenados viven, mas tan despacio

que se mueren del susto cuando llega la muerte.

(Claro que en días así muere cualquiera).

Porque es lo que yo no decía al principio:

cómo se puede

ser hombre y tener hambre en estos tiempos,

cuando se importan frutas tropicales,

y en los escaparates hay rótulos que rezan:

caracoles picantes, diostesalvemaría.





A N E X O   I I I

BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE ÁNGEL GONZÁLEZ

Para la elaboración de esta bibliografía hemos tomado como base la ofrecida recientemente por Begoña Cambor Pandiella en la revista *Prosemas* (2014). Sobre la misma, hemos modificado algunos apartados; corregido algunas erratas y añadido casi un centenar de nuevos registros. Además, incluimos cinco secciones con las antologías de poesía que incorporan textos de Ángel González; las obras de naturaleza narrativa que apuntan a su biografía; los congresos y homenajes; documentos en soporte audiovisual, y reseñas específicas de prensa.

III.I. OBRAS DE ÁNGEL GONZÁLEZ

III.I.I. LIBROS DE POEMAS

(1956). *Áspero mundo*, Madrid, Adonáis; Madrid, Vitruvio, 2012.

(1961). *Sin esperanza, con convencimiento*, Barcelona, (Colección «Colliure»).

(1962). *Grado elemental*, París, Ruedo Ibérico.

(1965). *Palabra sobre palabra*, Madrid, Poesía para Todos.

(1967). *Tratado de urbanismo*, Barcelona, El Bardo; Barcelona, Lumen, 1985; Madrid, Bartleby, 2008, con lectura de Carlos Pardo.

(1968). *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral; 2.ª y 3.ª eds., Barcelona, Barral Editores, 1972 y 1977; 4.ª ed., Seix Barral, 1986; 1.ª ed., 10.ª imp., Barcelona, Seix Barral (Biblioteca «Los Tres Mundos»), 2011.

(1971). *Breves acotaciones para una biografía*, Las Palmas, Inventarios Provisionales.

(1972). *Procedimientos narrativos*, Santander, La Isla de los Ratones.

(1976). *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid, Turner; 2.ª ed., *Muestra, corregida y aumentada*,

*de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, 1977.

(1983). *Prosemas o menos*, Santander, Colección «Clásicos para todos los años», edición no venal; 2.a ed., muy aumentada, Madrid, Hiperión, 1985.

(1992). *Deixis en fantasma*, Madrid, Los Cuadernos de la Librería Hiperión.

(2001). *Otoños y otras luces*, Barcelona, Tusquets.

(2008). *Nada grave*, Madrid, Visor (Colección «Palabra de Honor»).

### III.I.II. ANTOLOGÍAS

(1980). *Poemas*, selección y prólogo de Ángel González, Madrid, Cátedra.

(1982). *Antología poética*, introducción de Luis Izquierdo, Madrid, Alianza.

(1983). *Una antología*, Oviedo, Automóviles Luarca S. A. (edición no venal); 2.a ed., 1985.

(1988). *A todo amor*, introducción de Paco Ignacio Taibo I, México, Universidad Nacional Autónoma; 2.ª ed. aumentada y acompañada de un disco compacto, Madrid, Visor, 1996.

(1988). *Ángel González*, prólogo y selección de Susana Rivera, México DF, Universidad Nacional Autónoma (Colección «Material de lectura»).

(1989). *Ángel González*, antología y estudio de Andrew P. Debicki, Madrid-Gijón, Júcar.

(1992-1993). *Ángel González. Antología*, selección de José Ángel Sánchez Ibáñez, en *Poesía en el Campus*, 24 [«Ángel González»].

(1996). *Poemas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, edición no venal.

(1996). *Luz, o fuego, o vida*, selección de Ángel González, introducción de Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad.

(1997). *Lecciones de cosas y otros poemas*, selección e introducción de Ángel González, Barcelona, Círculo de Lectores.

(1998). *Segunda parte*, selección de Ángel González, México DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

(2000). *Poesía*, selección de Norberto Cortina, La Habana, Editorial de Arte y Literatura.

(2000). *101+19=120 poemas*, selección de Ángel González, prólogo de Luis García Montero, Madrid, Visor.

(2001). *La penumbra de un sueño*, selección de María Payeras, Santa Cruz de Tenerife, Cajacanarias, edición no venal.

(2002). *La música y yo*, Madrid, Visor.

(2002). *Antología temática. La música ateológica del Eros*, selección y prólogo de Francisco Fortuny, Málaga, Diputación Provincial.

(2005). *Realidad casi nube*, Madrid, Aguilar (Colección «Crisolín»).

(2006). *Qué sabes tú de lo que fue mi vida*, prólogo de Benjamín Prado, Cuenca, Segundo Santos.

(2007). *Biografía*, edición de Julio Neira, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur (Colección «Los Cuadernos de Sandua», 139).

(2008). *Antología de poesía para jóvenes*, prólogo, selección y entrevista con el autor de Benjamín Prado, Madrid, Alfaguara.

(2008). *La voz de Ángel González* [incluye Audio CD], Madrid, Residencia de Estudiantes.

(2009). *La primavera avanza*. Antología, edición de Susana Rivera, Madrid, Visor.

### III.I.III. TRADUCCIONES DE SU POESÍA

ANCET, Jacques (1975). *Neuf poètes espagnols du vingtième siècle*, Bordeaux, Plein Chant.

BROWN, Steven Ford y GUTIÉRREZ REVUELTA (1993). *Astonishing World: The Selected Poems of Ángel González, 1956-1986*, translated by Steven Ford Brown and Gutiérrez Revuelta, edited by Steven Ford Brown, Minneapolis, Milkweed Editions.

CALABRÓ, Giovanna (1980). *La rosa necessaria. Poeti spagnoli contemporanei*, Milán, Feltrinelli.

DARMANGEAT, Pierre (1963). *La poésie espagnole*, Paris, Gher.

GONZÁLEZ, Ángel [ET AL.] (1989). *Quattro poeti spagnoli d'oggi*, Roma, Bulzoni.

GONZÁLEZ GERTH, Miguel (1977). «Thirteen Poems and Some Drawings», *Texas Quarterly*, XX, 1, pp. 11-35.

GUEREÑA, Jacinto Luis (1969). *Anthologie bilingue de la poésie espagnole contemporaine*, Verviers, Marabout Université.

— (1977). *La poésie espagnole contemporaine*, Paris, Seghers.

GUTIÉRREZ REVUELTA, Pedro y BROWN, Steven Ford (1989). *Palabra sobre palabra / Word Upon Word*, University of Houston, edición no venal.

HAMMER, Louis y SCHYFTER, Sara (1983). *Recent Poetry of Spain*, New York, Sachem Press.

LÓPEZ, François y MARRAST, Robert (1966). *La poésie iberique de combat*, Paris, Pierre Jean Oswald Editeur.

LUTI, Francesco (2001). *Nel nido del cuore*, Florencia, Polistampa.

— (2003). *Autunni e altre luci*, Florencia, Nephila.

MARES, E. A. (2007). *Casi toda la música y otros poemas. Almost All the Music and Other Poems*, San Antonio, TX, Wings Press.

MATHIOS, Bénédicte (2013). *Automnes et autres lumières*, Paris, L'Harmattan.

MOURA PEREIRA, Helder (2000). *Tratado de urbanismo*, Lisboa, Fenda.

PANCHOVSKA, Rada (2000). *Poesía*, Sofía, Sociedad Libre de Poesía.

RAISSOUNI, Khalid y EL IDRISI, Mazouar (2001). *Antología poética*, Tánger, Instituto de Enseñanza Secundaria Severo Ochoa, edición no venal.

SIEBENMANN, Gustav y LÓPEZ, José Manuel (1985). *Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Philipp Reclam.

ST. MARTIN, Hardie (1976). *Roots and Wings. Poetry From Spain (1900-1975)*, New York, Harper and Row.

WALSH, Donald (1977). *Harsh World and other Poems*, Princeton, Princeton University Press.

#### III.I.IV. ENSAYO Y CRÍTICA LITERARIA

(1955). *El maestro*, Barcelona, Corinto.

(1973). *Juan Ramón Jiménez*, Madrid-Gijón, Júcar.

(1976). *El grupo poético de 1927*. Antología, Madrid, Taurus; nueva ed., Madrid, Visor, 2005.

(1982). *Aproximaciones a Antonio Machado*, México DF, Universidad Nacional Autónoma; 2.<sup>a</sup> ed. ampl., Antonio Machado, Madrid-Gijón, Júcar, 1986; recogido en Ángel González, Antonio Machado, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 41-206.

(1997). *Las otras soledades de Antonio Machado. Discurso leído el día 23 de marzo de 1997, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Ángel González y contestación del Excmo. Sr. Don Emilio Alarcos Llorach*, Madrid, RAE; recogido en Ángel González, Antonio Machado, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 253-294; reproducido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 101-134.

(1998). *50 años de periodismo a ratos y otras prosas*, introducción y selección de Susana Rivera, Oviedo, Nobel.

(1999). *Antonio Machado*, prólogo de Luis García Montero, Madrid, Alfaguara.

(2005). *La poesía y sus circunstancias*, ed. José Luis García Martín, Barcelona, Seix-Barral.

### III.I.V. PRÓLOGOS

(1968). «Prólogo», en Sabine Ulibarri, *Al cielo se sube a pie*, Nuevo México.

(1976). «El grupo poético de 1927», en *El grupo poético de 1927. Antología*, Madrid, Taurus; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 195-227.

(1977). «La obra poética de Gabriel Celaya», en Gabriel Celaya, *Poesía*, Madrid, Alianza; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 312-332.

(1979). «Nota previa» a Antonio Machado, *Antología*, Madrid-Gijón, Júcar, pp. 9-16; recogido en Ángel González, *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 217-227.

(1980). «Prólogo», en Vicente Aguilera Cerni, *Orlando Pelayo*, Madrid-Gijón, Júcar.

(1980). «Introducción», en Ángel González, *Poemas*, Madrid, Cátedra; recogido con el título «Las intenciones y la situación» en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 403-416.

(1981). «Las *Rimas* de Juan Ramón Jiménez», en Juan Ramón Jiménez, *Rimas*, Madrid, Taurus; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 157-176.

(1982). «Prólogo», en Paco Ignacio Taibo I, *Para parar las aguas del olvido*, Madrid-Gijón, Júcar.

(1984). «Prólogo», en Luis Rius, *Cuestión de amor y otros poemas*, México, Promexa.

(1985). «Prólogo», en Alfredo Rodríguez, *De perros y personas*, Almería, Cajal.

(1986). «Presentación», en María Remedios García González, *Asturias desde el aire*, Salinas (Asturias), Ayalga.

(1992). «Prólogo», en Alberto Vega, *Historia de un nudo*, Gijón, Ateneo Jovellanos.

(1996). «La poesía de Álvaro Salvador», en Álvaro Salvador, *Suena una música*, Valencia, Pre- Textos; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 388-393.

(1996). «Asturias, los poetas y Manuel Lombardero», en Manuel Lombardero, *Asturias y los poetas*, Oviedo, Nobel, 1996; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 373-378.

(1999). «En torno a *Campos de Castilla*», en Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Madrid, Unidad Editorial; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 94-100.

(1999). «Prólogo», en José Luis Mediavilla, *Babel o felices tardes en la inopia*, Oviedo, KRK.

(2000). «Acerca de *Tratado de urbanismo*», prólogo a la edición portuguesa bilingüe de *Tratado de urbanismo*, ed. Helder Moura Pereira, Lisboa, Fenda; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 465-467.

(2002). «La música y yo», en Ángel González, *La música y yo*, Madrid, Visor, 2000; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 468-470.

(2003). «Prólogo», en Pedro Casariego Córdoba, *Poemas encadenados (1977-1987)*, Barcelona, Seix-Barral.

(2006). «Prólogo», en Emilio Alarcos Llorach, *Mester de poesía (1949-1993)*, ed. José Luis García Martín, Madrid, Visor.

### III.I.VI. ARTÍCULOS

(1952). «¿Qué es el social-realismo?», *Índice*, 51.

(1963). «Poesía y compromiso», en *Poesía última*, ed. Francisco Ribes, Madrid, Taurus, pp. 57-59; recogido en Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 23-25; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 540-452.



- (1965). «Poética. Defensa de la poesía social», en *Poesía social*, ed. Leopoldo de Luis, Madrid, Alfaguara, pp. 291-292; recogido en Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 25-26; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 453-454.
- (1968). «Respuestas / Cuestionario», en Antología de la nueva poesía española, ed. José Batlló, Madrid, El Bardo, pp. 342-344; recogido en Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 26-28.
- (1975). «Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma», *Prohemio*, VI, pp. 119-133.
- (1975). «Originalidad del pensamiento de Antonio Machado», *Peña Labra. Pliegos de Poesía*, 16, pp. 27-28; recogido en Ángel González, Antonio Machado, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 209-215.
- (1976). «Posguerra y promiscuidad», *Diario 16*, 28 de septiembre.
- (1976). «La de 1936. Una generación frustrada», *Diario 16*, 27 de octubre. (1977). «Comentarios en torno a un poema de Antonio Machado», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, tomo I, Oviedo, Universidad, pp. 323-335; recogido con el título «El viajero: retrato del artista como viejo fotógrafo», en Ángel González, Antonio Machado, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 157-175.
- (1977). «Celaya, 30 años después (Juan de Leceta)», *Triunfo*, 730, pp. 42-45.
- (1977). «Francisco Villaespesa: Posibles causas de un injusto olvido», *Triunfo*, 778, pp. 46-48; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 80-88.
- (1977). «La elegía como forma poética en Machado», *Papeles de Son Armadans*, CCLIX, pp. 23-51.
- (1980). «Pintor de historia. Sobre la pintura de Orlando Pelayo», *Los Cuadernos del Norte*, 1, pp. 43-47.
- (1980). «Poesía española contemporánea», *Los Cuadernos del Norte*, 3, pp. 4-7; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 379-387.

(1981). «El primer Juan Ramón en su contexto», *Los Cuadernos del Norte*, 10, pp. 44-53; recogido en VV. AA., *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias (Colección «Libro-Homenaje»), 1987, pp. 174-184; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 135-156.

(1981). «Presencia de Espronceda en la Rima LXXII de Bécquer», *Romance Notes*, 2, XXII, pp. 1-5.

(1981). «Ramón Pérez de Ayala: verbalización del paisaje y credo estético», en *Simposio Internacional: Ramón Pérez de Ayala*, ed. Pelayo H. Fernández, University of New Mexico, pp. 148-156; recogido en VV. AA., *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias (Colección «Libro-Homenaje»), 1987; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 181-194.

(1982). «El todo y las partes», *Revista de Bellas Artes*, julio, pp. 20-22.

(1983). «Sobre las fuentes literarias: con motivo de un texto de Espronceda y un pre-texto de Góngora», *Revista de Estudios Hispánicos*, 17, pp. 81-87.

[et AL.] (1983). «Estudios sobre el Siglo de Oro», en *Homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Albuquerque, University of Mexico.

(1984). «La Regenta va al teatro», en VV. AA., *La Regenta cien años después*, Oviedo, La Ferrería, 1984; recogido en VV. AA., *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias (Colección «Libro-Homenaje»), 1987, pp. 209-212; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 41-48.

(1984). «Sobre poesía y poetas», *Peña Labra. Pliegos de Poesía*, 52; recogido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), p. 59; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 458-459.

(1984). «Coloquio sobre poesía» (con Claudio Rodríguez, José Agustín Goytisolo, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Sahagún, Fernando Quiñones), *Olvidos de Granada*, 13, pp. 129-145.

(1985). «Palabras pronunciadas en el acto de entrega de los Premios Príncipe de Asturias 1985», Barcelona, edición no venal de Manuel Lombardero; recogido en VV. AA., *Ángel*

González: *Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias (Colección «Libro-Homenaje»), 1987, pp. 213-215.

(1987). «La intertextualidad en la obra de Blas de Otero», en *Al amor de Blas de Otero*, coord. José Ángel Ascunce, San Sebastián, Universidad de Deusto, pp. 63-75; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 266-286.

(1987). «Ramón de Campoamor: una semblanza», en VV. AA., *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias (Colección «Libro-Homenaje»), 1987, pp. 229-234; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 49-59.

(1987). «Inquisición de Gabriel Celaya», en VV. AA., *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 11-12.

(1989). «Azul y la poesía española del siglo XX», *Revista Hispánica Moderna*, XLII, 2, pp.127-135; recogido en Ángel González, *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 229-252; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 60-79.

(1989). «1957», *Efemérides*, Madrid, Agencia Efe, p. 118.

(1989). «Viaje a Región», *El Urogallo*, 35, pp. 60-62; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 336-341.

(1990). «Para que yo me llame Ángel González», *Anthropos*, 109, pp. 19-29.

(1990). «Jaime Gil de Biedma: breve evocación de una larga amistad», *Revista de Occidente*, 110-111, pp. 17-20.

(1991) «El exilio en España y desde España», en *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción»*, coord. José María Naharro-Calderón, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 195-209; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 249-265.

- (1993). «La poesía de la Generación del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, pp.39-51; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 228-246.
- (1994). «Intertextualidad e interdiscursividad en la poesía de Gabriel Celaya», en *Gabriel Celaya: contexto, ética y estética*, ed. José Ángel Ascunce, San Sebastián, Universidad de Deusto, pp. 91-105; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 312-332.
- (1995). «Laudatio dedicada a Emilio Alarcos», en *Nombramiento de Hijo Adoptivo de Oviedo de don Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Ayuntamiento, pp. 3-10.
- (1998). «La generación del 98. Un segundo Siglo de Oro», *Ronda Iberia*, enero, pp. 71-75.
- (1998). «¿Por qué escribo?», *El País Semanal*, 4 de enero, p. 35; recogido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), p. 5; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 462-464.
- (1998). «Completamente viernes: el amor entretanto y entre todo», *Litoral* [«Luis García Montero. Complicidades»], ed. Antonio Jiménez Millán, 217-218, pp. 108-111; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 394-400.
- (1998). «Adiós, siglo XX. Tus amigos no te olvidan», suplemento «La Esfera», *El Mundo*, 14 de marzo.
- (2000). «Notas para una etopeya de J. M. Caballero Bonald», *Revista Atlántica*, 22, pp. D05-D06.
- (2001). «La letra P platica de sí misma», en *Al pie de la letra*, Salamanca, Caja Duero, pp. 171-175.
- (2001). «Imagen de Emilio Alarcos Llorach: el hombre, el humanista, el poeta», en *Homenaje a Emilio Alarcos Llorach*, Madrid, Gredos, pp. 49-61; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 354-372.
- (2001). «Notas para un anteproyecto de retrato imposible», *República de las Letras*, 70, pp. 19-21.

(2002). «Sobre la poesía: un alegato», *La Estafeta del Viento*, 1; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 477-484.

(2002). «El ejercicio de la sátira», *Letra Internacional*, primavera, pp. 89-91.

(2002). «Todos los comienzos», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 44-55.

(2002). «Unas palabras para la poesía. Palabras pronunciadas en el acto de entrega del Premio Internacional Reina Sofía de Poesía Ibero-Americana [1996]», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 322-326; reproducido con el título «La poesía y otras dudas» en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 471-476.

(2002). «Viaje por los alrededores de *Don Quijote*», Madrid, Publicaciones de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 27-40.

(2003). «Soledades: acta de nacimiento de un poeta mayor», *ABC Cultural*, 14 de junio, p. 4; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 89-93.

(2004). «La poesía desnuda», en *Cartografía poética. 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*, ed. Anthony L. Geist y Álvaro Salvador, Sevilla, Renacimiento, pp. 154-158; recogido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pp. 176-180.

(2005). «Carta a Gabriel Celaya con motivo de su doctorado *honoris causa* por la Universidad de Granada», en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 333-335.

(2005). «¿Malos tiempos para la poesía?», en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 460-461.

(2007). «Sol ya ausente», (*Escrito en el Carmen de la Victoria*), Granada, Universidad de Granada.

(2008). *Acto de investidura como doctores honoris causa a los excelentísimos señores don Ángel González Muñiz (Oviedo, 6 de septiembre de 1925) y don Juan José Millás García*

(Valencia, 31 de enero de 1946): 3 de diciembre de 2007, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo.

### III.II. SOBRE ÁNGEL GONZÁLEZ

#### III.II.I. PUBLICACIONES MONOGRÁFICAS

ALARCOS LLORACH, Emilio (1969). *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*, Oviedo, Universidad; reproducido en Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Nobel, 1996, pp. 7-190.

— (1996). *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Nobel.

*Anthropos* (1990). «Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad», 109.

BAENA, Enrique (2007). *Metáforas del compromiso (configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra.

BROWNE, Peter E. (1997). *El amor por lo (par)odiado: la poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*, Madrid, Pliegos.

CANDEL VILA, Consuelo (2003). *El realismo dialéctico en las poéticas de Luis Rosales, Ángel González y Luis García Montero*, Valencia, Universidad.

*Cuadernos Hispanoamericanos* (2008). «Los Complementarios. Ángel González», Extra 17.

DEBICKI, Andrew, P. (1989). *Ángel González*, Madrid-Gijón, Júcar.

—y UGALDE, Sharon Keefe, eds. (1991). *En homenaje a Ángel González ensayos, entrevista, poemas*, Boulder, University of Colorado.

GUERRERO, José, PEREGRINA, Elena y SALVADOR, Álvaro, coords. (2004). *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, Almería, Universidad.

LASHERAS, Javier, coord. (2008). *Lúcido Ángel. Ángel González (1925-2008). Exposición bibliográfica*, Oviedo, Biblioteca Pública de Asturias.

MATHIOS, Bénédicte (2009). *Une lecture de l'oeuvre d'Ángel González: corps et écriture*, Berna, Peter Lang.

MILLER, Martha (1995). *Politics and Verbal Play: The Ludic Poetry of Ángel González*, Fairleigh Dickinson University Press.

PAYERAS GRAU, María (2009). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Santa Cruz de Tenerife, La Página.

Peña Labra. *Pliegos de Poesía* (1984). «Ángel González, muestra muy breve», 52.

*Poesía en el Campus* (1992-1993). «Ángel González», 24.

RIVERA, Susana y RUIZ FÁBREGA, Tomás, eds. (1987). *Simposio-Homenaje a Ángel González*, Madrid, José Esteban Editor.

ROMANO, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Mar del Plata, Martín.

SALVADOR, Álvaro (2009). *Ángel González: el intelectual y su memoria*, Granada, Universidad.

VV. AA. (1987). *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»).

— (1987). *Encuentros con el 50*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura.

— (1997). *Palabras sobre Ángel González*, Oviedo, ALSA.

— (1998). *Ángel González en la generación del 50. Diálogo con los poetas de la experiencia*, Oviedo, Tribuna Ciudadana.

Zurgai (2005). «Con Ángel González», junio.

### III.II.II. ARTÍCULOS, CAPÍTULOS DE LIBRO Y RESEÑAS

ABAD, Francisco (1990). «Crítica literaria y lengua poética de Ángel González», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 55-57.

ALARCOS LLORACH, Emilio (1990). «Recato y elegía», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 52-54; recogido en *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Nobel, 1996, pp. 293-307; reproducido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 144-149.

— (1997). «Ángel González en perpetua imaginaria», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., p. 35.

— (1997). «Otra vez sobre Ángel: del compromiso al desasimiento», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 11, pp. 3-7.

— (1997). «Contestación al discurso del ingreso de Ángel González en la RAE», en Ángel González, *Las otras soledades de Antonio Machado*, Madrid, RAE, pp. 51-71.

—y GONZÁLEZ, Ángel (1987). «El poeta y el crítico», en *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»), pp. 51-94.

ALBIAC BLANCO, María Dolores (1992-1993). «Breve conjugación del tiempo en la poesía de Ángel González», en *Poesía en el Campus* [«Ángel González»], 24, pp. 3-8.

ALONSO VALERO, Encarna (2004). « “El otoño se acerca con muy poco ruido”: aproximación a *Otoños y otras luces* de Ángel González», *Ciberletras*, 12.<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/alonsovalero.htm>.

ALVARADO TENORIO, Harold (1980). «Ángel González», en *Cinco poetas de la generación del cincuenta* (A. González, J. M. Caballero Bonald, C. Barral, J. Gil de Biedma y F. Brines), Bogotá, La Oveja Negra, pp. 25-36.

ÁLVAREZ, Faustino F. (1987). «Ángel González. Historia de un amigo», en *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»), pp. 21-22.



— (1987). «Ángel González, verso a verso, un homenaje hecho libro», *ABC*, 3 de noviembre, p. 47.

— (1997). «Apunte sobre Ángel González y Antonio Machado», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 42-43.

ÁLVAREZ CASTRO, Luis (2010). «El éxito de todos los fracasos: la metapoesía en el primer Ángel González», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 35, pp. 259-286.

ARMISÉN, Antonio (1992-1993). «Sobre el hombre y el nombre. Notas de lectura a “Para que yo me llame Ángel González”», en *Poesía en el Campus* [«Ángel González»], 24, pp. 10-15; versión ampliada en *Gramma y Cal*, 2 (1998), pp. 131-145.

AVELLO, M. F. (1962). «Ángel González. Sin esperanza, con convencimiento», *Región*, 21 de febrero.

— (1997). «Para que yo recuerde a Ángel González», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 17-19.

AYALA, Francisco (1997). «Apuntes para la biografía de los poetas», *El País*, 9 de junio; recogido en *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., 1997, pp. 60-64; recogido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 133-137.

AYUSO, José Paulino (1988). «Ensayo de una poética para un tiempo incierto y melancólico: consideraciones sobre Ángel González con una glosa becqueriana», *Dicenda*, 7, pp. 231-243.

BAENA, Enrique (1981). «Realidad y utopía. Sobre *Áspero mundo* de Ángel González», *Analecta Malacitana*, IV, 1, pp. 165-186.

— (1985). «La instancia sentimental y utópica de Ángel González», *Sur*, 22 de junio.

— (1988). «Plenitud de lo posible: tiempo individual y exigencia histórica en Ángel González», en *Ángel González*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27.

— (1990). «La imagen poética de la experiencia: ironía y humor en Ángel González», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 104-109.

— (1991). «La invención de Ángel González en el origen de su obra poética», en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas*, ed. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, pp. 37-57.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2005). «Las huellas de una complicidad: Ángel González y la última poesía española», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 110-117.

BARRAL, Carlos (1997). «Fragmentos de *Penúltimos castigos*», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., p. 30.

BENEDETTI, Mario (1968). «Ángel González frente a la realidad abrumadora», en *Sobre artes y oficios*, Montevideo, Alfa.

BENET, Juan (1997). «Mi amistad con Ángel González», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., p. 41.

BENÍTEZ REYES, Felipe (2008). «La gravedad de Ángel González», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 77, pp. 50-53.

BENITO ARGÜELLES, Juan (1987). «Perfil humano de Ángel González», en *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»), pp. 18-20.

— (1997). «Reflexiones sobre Ángel González», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 20-23.

BENSON, Douglas K. (1979). «Ángel González y *Muestra*: Las perspectivas múltiples de una sensibilidad irónica», *Revista Hispánica Moderna*, 40, 1-2, pp. 42-59.

— (1981). «La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Ángel González», *Hispania*, 64, pp. 570-581.

— (1982). «Linguistic Parody and Reader Response in the Works of Ángel González», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7, pp. 11-30.

— (1991). «Las voces de Ángel González», en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas*, ed. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, pp. 7-23.

— (1991). «Heteroglosia en la poesía de Ángel González», en *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, VII, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 11-18.

— (2001). «Postmodern Irony and the Discourse of Love in Ángel González's *Sin esperanza, con convencimiento*», *Crítica Hispánica*, 23, pp. 60-69.

BERNAT VISTARINI, Antonio (1990). «En compañía de Ángel González (Sobre *Áspero mundo*)», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 101-103.

BLANC, Mario A. (1989). «Una lectura en perspectiva de dos poemas de Ángel González», *Discurso literario*, VI, 2, pp. 311-327.

BORJA, Carmen (1990). «El sentimiento elegíaco en la poesía de Ángel González», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 57-59.

BRINES, Francisco (2008). «Ángel González, siempre vivo y cercano», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 17-18.

BROWER, Gary L. (1974). «Breves acotaciones para una bio-bibliografía de la “vidobra” de Ángel González», *Mester*, 5, pp. 10-12.

— (1974). «Ángel González: A Portrait», *Mundus Artium*, 7, pp. 145-151

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (2002). «Ostras profundamente fritas», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 164-166.

— (2008). «Con Ángel en Albuquerque», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 19-21.

BUERO VALLEJO, Antonio (1997). «A Ángel González», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 13-16.

CABALLERO BONALD, José Manuel (1963). «Reseña de *Grado elemental*», *Ínsula*, 195, p. 4.

— (1997). «En Madrid, New Mexico», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 27-29; reproducido en *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109 (1990), pp. 117-118; reproducido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 167-169.

— (2005). «La poesía como descubrimiento», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 6-7.

— (2008). «Desaprendizaje», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 104-105.

— (2008). «Ángel González, In Memoriam», *Barcarola*, 71-72, pp. 443-444.

CAFFARATO, Mauro (2008). «La importancia de llamarse Ángel González», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 84-97.

CALLEJA PÉREZ, Seve (2005). «Ángel González, maestro de poetas», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, p. 4.

CANDAU, Antonio (2010). «*Nada grave*, con estrambote: un túmulo poético- mediático para Ángel González», en *Necrofilia y necrofobia. Representaciones de la muerte en la cultura hispánica*, eds. Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez-Magallón, Valladolid, Universitas Castellae, pp. 19-29.

CANDEL VILA, Xelo (2002). «Ángel González y su diálogo con el discurso dialéctico de Antonio Machado», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 194-201.

CARRASCO MOLINA, José (2008). «Ángel González: el hombre y el poeta», *Tonos Digital*, 16. [https://www.um.es/tonosdigital/znum16/secciones/perfiles-1-Perfil\\_angel\\_gonzalez.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum16/secciones/perfiles-1-Perfil_angel_gonzalez.htm)

— (2009). «Ángel González, espía de palabras», *Tonos Digital*, 17. <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-3.htm>.

CARREÑO ESPINOSA, Francisco (1999). «Consideraciones sobre la ironía, el tiempo y la metapoesía en *Prosemas o menos* de Ángel González», *Epos. Revista de Filología*, 15, pp. 213-234.

CASTAÑÓN, L. (1967). «El recital», *Región*, 9 de mayo.

— (1967). «Díptico poético», *Región*, 23 de julio.

CILLERUELO, José Ángel (1990). «Dimensión de la ciudad en la poesía de Ángel González», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 60-63.

CLAVERÍA, Carlos (1990). «Un detalle sobre la partenogénesis de Ángel González», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 114-116.

CORBACHO CORTÉS, Carolina (1996). «El humor y la poética en Ángel González», *Anuario de Estudios Filológicos*, 19, pp. 149-162.

CRÉMER, Victoriano (1968). «Reseña de *Palabra sobre palabra*», *Proa*, 7 de julio.

CRESPO MARTÍN, Salvador (1999). «Amor, erotismo y creación poética en la poesía de Ángel González», en *Congreso Internacional Amor y Erotismo en la Literatura*, coord. Vicente González Martín, Madrid, Caja Duero, pp. 239-248.

CRESPO MATELLÁN, Salvador (1989). «Algunos recursos lingüísticos de la ironía en la poesía de Ángel González», en VV. AA., *Philologica. Homenaje a don Antonio Llorente*, II, Salamanca, Universidad, pp. 281-287.

— (1996). «El destinatario plural en la poesía de Ángel González», en VV. AA., *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, II, [Zaragoza], Diputación General de Aragón, pp. 369-375.

— (2001). «La mezcla de registros y otros recursos expresivos en la poesía de Ángel González», en *Nuevas aportaciones al estudio de la lengua española: investigaciones filológicas*, coord. José Antonio Bartol, Madrid, Luso-Española Ediciones, pp. 393-403.

CRUZ, Juan (2005). «Una manera de andar», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, p. 12.

— (2008). «Muchas veces Ángel», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 50-55.

— (2009). «Ángel González, poeta del tiempo», *Campo de Agramante*, 11, pp. 115-123.

DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1985). «Aspectos orales de la poesía social española de posguerra», *Hispanic Review*, 53, pp. 449-466.

— (1988-1989). «Oralidad y escritura en la poesía de Ángel González», *Siglo XX / 20th Century*, 6, pp. 1-10.

DEBICKI, Andrew, P. (1987). «Ángel González: transformación y perspectiva», en *Poesía del conocimiento: La generación española de 1956-71*, Madrid-Gijón, Júcar, pp.109-138.

— (1987). «Poesía como un acto de conocimiento: el texto, la intertextualidad y la experiencia de la lectura en la generación de los 50», en *Simposio-homenaje a Ángel González*, eds. Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, José Esteban, pp. 55-69.

— (1990). «Prosemas o menos: un libro de la posmodernidad», en *Encuentros con el 50: la voz poética de una generación*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, pp. 159-166.

— (2002). «Símbolo y experiencia en *Otoños y otras luces*», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 202-205.

DELGADO, Bernardo (1977). «Las tres voces de Ángel González», *Jugar con Fuego*, 3-4, pp. 77-86.

DETERS, Joseph (1999). «El desafío de la verdad en la poesía de Ángel González», *Hispanic Journal*, XX, 2, pp. 239-248.

— (1999). «Love, Intertext and Criticism in Ángel González's *Tratado de urbanismo*», *Ojáncano*, 17, pp. 45-63.

— (2003). «Notes on Love and Poetry: Ángel González's *Breves acotaciones para una biografía*», *Hispanófila*, 137, pp. 45-54.

DÍAZ, Francisco y Matas, Araceli (1979). «La crisis de la utopía en Ángel González (a propósito de *Muestra corregida y aumentada...*)», *Mayurqa*, 17, pp. 163-165.

DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen (1973). «Un cuarto tiempo para una metáfora», *Papeles de Son Armadans*, 68, pp. 167-176.

— (1987). «Avanzaba de espaldas aquel río...», en *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»), pp. 23-28.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco (1990). «Lectura de *Prosemas o menos* de Ángel González», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 44-51; reproducido en *Poesía española contemporánea: 14 ensayos críticos*, Málaga, Universidad, pp. 203-223.

— (2002). «Lectura de *Deixis en fantasma*», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 206-216.

— (2004). «Los otoños de Ángel González», en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, coords. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Almería, Universidad, pp. 93-107; parcialmente reproducido en *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio 2005, pp. 104-109.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1971). «Palabra sobre palabra de Ángel González», en *Cien libros españoles*, Salamanca, Anaya, pp. 105-108.

DIEGO, Gerardo (1993). «Áspero mundo», en *Gerardo Diego y Adonáis*, ed. Rafael Morales, Madrid, Rialp; recogido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 130-132.

DOVAL, José (1987). «Retrato de familia con poeta», en *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»), pp. 143-145.

ERDOCIA CASTILLEJO, Carolina, BETI, Arantxa y AMORÓS, Leonor (1986). «Ángel González, *Tratado de urbanismo*», *Mundaiz*, 32, pp. 77-90.

ESTEBAN, José (1997). «El poeta Ángel González», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 36-38.

— (2002). «Otro tiempo vendrá, distinto a este», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 170-171.

FAJARDO, Salvador J. (1995). «Digresión creadora en “La palabra” de Ángel González», *Hispanic Journal*, XVI, 1, Spring, pp. 177-186.

FERRARI, Marta B. (2001). «El otro lado del poema: la antipoesía de Ángel González», en *La coartada metapoética*, Mar del Plata, Editorial Martín, pp. 129-168.

— (2013). «Sobre ideología y estética en Ángel González», *Tropelías*, 19, pp. 269-280.

FISHER, Diane R. (1991). «The Voices of Logocentrism and Decentering in Two Poems by Ángel González», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, pp. 45-59.

— (1993). «Apostrophe and Ironic Duality in “Hecho” and “Orador implacable y solitario” by Ángel González», *Hispanófila*, 107, pp. 23-32.

— (1993). «The Deconstruction of Irony in the Poetic Trajectory of Ángel González», *Revista Hispánica Moderna*, 46, 1, pp. 141-156.

— (1997). «Montage as Posmodern Ironic Technique in Two Poems of *Procedimientos narrativos* by Ángel González», *Letras Peninsulares*, 2-3, pp. 277-307.

FORTUNY, Francisco (2002). «De la maldad del mundo y de la divinidad del amor y de la música en la poesía de Ángel González», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 217-218.

GAHETE JURADO, Manuel (2003). «Ángel González, la plenitud del vacío», *Ars et Sapientia*, 12, pp. 197-200.



GALLARDO, José Luis (1976). «Reseña de *Tratado de urbanismo*», *La Provincia*, 11 de julio.

GALLEGO, Antonio (2002). «Ángel González músico», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 219-223.

GALLEGO, Vicente (2005). «Ángel González, caballero del verso», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, p. 13.

GARCÍA DE CAÑUELO, Luis (1993). «Impresión de Ángel González», *Ínsula*, 553, pp. 53-55.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1996). «Introducción», en *Luz, o fuego, o vida*, Salamanca, Universidad, pp. 9-62; el capítulo titulado «Segundo tiempo: de *Breves acotaciones a Prosemas*» se reproduce en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 224-229.

— (1998). «*Lecciones de cosas y otros poemas*», *ABC literario*, 23 de enero.

GARCÍA HORTELANO, Juan (1997). «Casuística angelológica», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 24-25; reproducido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 150-152.

GARCÍA JAMBRINA, Luis (ed.) (2000). *La Promoción poética de los 50*, Madrid, Espasa Calpe.

— (2008). «Caer al vacío, caer a la nada», *ABC, Cultural*, 7 de junio, p. 19.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986). «Ángel González», en *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación, 1986, pp. 125-130 y 194-204.

— (1985). «La generación del medio siglo (*Prosemas o menos*)», *El Ciervo*, 415-416, pp. 53-54.

— (1997). «Cuestión de procedimiento. La poesía última de Ángel González», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 59-68.

— (2005). «Crítica literaria y aventura personal», en Ángel González, *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 5-22.

— (2015). «Elogio y refutación de la crítica académica», en *Crisis de papel*. Página web estable en <http://crisisdepapel.blogspot.com.es/2015/02/elogio-y-refutacion-de-la-critica.html>.

GARCÍA MONTERO, Luis (1993). «Impresión de Ángel González», *Ínsula*, 553, pp. 25-26.

— (1993). «Historia y experiencia en la poesía de Ángel González», en *El realismo singular*, Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras, pp. 93-120; recogido en VV. AA., *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, II, [Zaragoza], Diputación General de Aragón, 1996, pp. 377-390; reproducido en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, coords. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Almería, Universidad, 2004, pp. 27-40; recogido en Litoral [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 230-239.

— (1997). «Otra copa más con Ángel González», en Luna de Abajo [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 68-70.

— (1999). «Soledades y palabras (Sobre Antonio Machado y Ángel González)», prólogo a Ángel González, Antonio Machado, Madrid, Alfaguara, pp. 15-40.

— (2002). «Ángel González», *El Maquinista de la Generación*, 5-6, pp. 202-205.

— (2007). «El pudor de Ángel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 680, pp. 31-34.

— (2008). «Ángel, me dicen: sobre la utilidad de las palabras», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 22-36.

GARCÍA-NIETO ONRUBIA, María Luisa (1987). «Notas sobre los efectos expresivos en la poesía de Ángel González», *Iris*, 2, pp. 39-85.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (2002). «Ángel González», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 183-184.

— (2008). «La Kon Tiki», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 42-49.

GELMAN, Juan (2008). «Medio», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 105-106.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1997). «Ángel», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 26-27; reproducido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 138-139.

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1972). «La poesía de Ángel González en su primera época», en *Homenaje a Casaldueño: crítica y poesía*, eds. R. Pincus Sigle y Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, pp. 189-199.

GONZÁLEZ-GERTH, Miguel (1977). «Introducción», en Ángel González, «Thirteen Poems and Some Drawings», *The Texas Quarterly*, pp. 7-10.

GOYTISOLO, José Agustín (1997). «Elogio nada desmedido de Ángel González», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 31-33.

GRANDES, Almudena (2002). «Mucho más guapo que Clark (Un cuento para Ángel González)», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 305-308.

— (2008). «Ángel, por ahora», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 37-41.

GUEL BENZU, José María (1968). «Reseña de *Palabra sobre palabra*», *Cuadernos para el Diálogo*, diciembre, p. 45.

GUERRA, Pedro (2005). «Ángel González, poeta», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, p. 14.

GUINDA, Ángel (1992-1993). «La poesía humanizante de Ángel González», en *Poesía en el Campus* [«Ángel González»], 24, p. 9.

HERNÁNDEZ ALONSO, Salvador (1985). «Prosemas o menos», *Ínsula*, 468, p. 18.

IRAVEDRA VALEA, Araceli (2000). «La presencia de Antonio Machado en el grupo poético de los 50: Ángel González», en *Homenaje a José María Martínez Cachero II: investigación y crítica*, Oviedo, Universidad, pp. 839-858.

— (2005). «Entre las voces, una. Procedimientos machadianos de Ángel González», Zurgai [«Con Ángel González»], junio, pp. 86-96.

— (2008). «Ángel González y el pleito de la poesía», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 68-83.

IZQUIERDO, Luis (1967). «Notas a la poesía de Ángel González», *Destino*, 1554.

— (1982). «Preámbulo retrospectivo», en *Antología poética*, Madrid, Alianza.

JIMÉNEZ, José Olivio (1972). «De la poesía social a la poesía crítica: a propósito de *Tratado de urbanismo* (1967), de Ángel González», en *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Ínsula, pp. 281-304.

JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino (1998). «Amor y palabra en Ángel González», *Poesis. Revista de Crítica y Creación Poética*, 7, pp. 76-81.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2002). «Ángel González: crónicas y notas de un viajero», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 240-243.

JURADO MORALES, José (2010). «Antonio Machado en el Ángel González de Collioure», *Ínsula*, 768, pp. 3-6.

KOLKER, Marielena (1979). «Con Ángel González: Primer encuentro», *Prismal/Cabral*, 3-4, pp. 47-59.

LABRA, Ricardo (1990). «*Tempus irreparabile fugit*», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 116-117.

— (2002). «Una lectura emocional de la poesía de Ángel González», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 251-259.

LADA FERRERAS, Ulpiano (2005). «La poética de los antipoetas: Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González», en *La literatura hispanoamericana más allá de sus*

*fronteras*, coords. Álvaro Arias y Ulpiano Lada, Oviedo, Gobierno del Principado de Asturias, pp. 69-88.

LANZ RIVERA, Juan José (2005). «Poéticas en litigio: Ángel González y la crítica de la estética novísima», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 72-78.

— (2008). «Ángel González o la búsqueda de la identidad en disolución», *Iberoromania*, 67, pp. 11-42.

LASHERAS, Javier (2008). «La emoción de la lucidez», en *Lúcido Ángel. Ángel González (1925-2008). Exposición bibliográfica*, coord. Javier Lasheras, Oviedo, Biblioteca Pública de Asturias, pp. 12-24.

LÁZARO, Jesús (1984). «La palabra, siempre», *Peña Labra. Pliegos de Poesía*, 52, pp. 20-24.

LE BIGOT, Claude (2005). «La forma breve en la obra poética de Ángel González», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 122-130.

LEUCI, Verónica (2006). «Entre la tradición y la renovación: Ángel González y la reescritura retórica», *Tropelías*, 15-17, pp. 323-332.

— (2006). «De constantes y variantes: la propuesta bucólica de Ángel González», *Especulo*, 33, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/angonzal.html>

— (2007). «La poesía en el tiempo. Ángel González y la tradición», en *Lo vivo lejano*, coord. Marcela Romano, Mar del Plata, EUEM, pp. 103-121.

— (2008). «Ángel González: la cifra de múltiples versiones», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 33, pp. 303-316.

— (2009). «La “Oda a los nuevos bardos” de Ángel González: parodia y tradición», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 34, pp. 421-432.

LOMBARDERO, Manuel (1996). «El largo viaje del poeta amigo», en *Asturias y los poetas*, Oviedo, Nobel, pp. 349-354.

— (1997). «Dos fotografías», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 12-16.

— (2002). «Ángel González 1938-1945», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 172-177.

— (2004). «Memoria de Ángel González», en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, coords. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Almería, Universidad, pp. 13-26.

— (2008). «De nuevo a Páramo del Sil», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 61-62.

LÓPEZ CASTRO, Armando (1999). «La actitud escéptica de Ángel González», en *La voz en su enigma. Cinco poetas de los años sesenta*, Madrid, Pliegos, pp. 165-199; reproducido en VV. AA., *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, III, Oviedo, Universidad, 2000, pp. 9-42.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (1990). «La ironía como rasgo generacional definidor en los comienzos del grupo del 50: apostillas a tres poemas representativos de José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma y Ángel González», *Diálogos Hispánicos*, 9, pp. 45-56.

LUIS, Leopoldo de (1962). «Sin esperanza, con convencimiento de Ángel González», *Papeles de Son Armadans*, XXIV, 70, pp. 124-126.

LUTI, Francesco (1999). «Nel nido del cuore», *Caffè Michelangiolo*, Anno 4, 2, pp. 4-13.

— (2001). «Senza speranza, con convizione. La poesia di Ángel González», *Poesia*, 154, pp. 31-44.

— (2001). «Sulla poesia di Ángel González», *Il Portolano*, 27-28, pp. 5-13. Mainer, José-Carlos (1992-1993). «De una teoelegía y una coincidencia», en *Poesía en el Campus* [«Ángel González»], 24, pp. 18-20.

— (2002). «Lázaro, el resucitado, insistiendo en Ángel González», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 260-266.

MAKRIS, Mary (1991). «Intertextualidad, discurso y ekfrasis en “El Cristo de Velázquez” de Ángel González», en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas*, ed. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, pp. 73-83.

— (1991). «Ángel González’s “Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández”: A Verbal-Visual Collage», en VV. AA., *Selected Proceedings of the Thirty- Ninth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Clemson UP.

— (1993). «Collage as metapoetry in Ángel González’s “Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández”», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVIII, 1, pp. 157-172.

— (2000). «The “Gift of Gap”: Puns in Ángel González’s Poetry», *Hispanic Poetry Review*, 2, pp. 106-123.

MANDLOVE, Nancy (1983). «Used Poetry: The Trans-Parent Language of Gloria Fuertes and Ángel González», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7, pp. 301-306.

MARCO, Joaquín (1972). «Ángel González: La palabra sobre palabra, expresión de una conciencia», *La Vanguardia Española*, 26 de octubre.

— (1975). «Juan Ramón Jiménez por Ángel González», *La Vanguardia Española*, 23 de enero.

MARFIL, J. (1977). «Ángel González, un poeta español en Estados Unidos», *Mundo Hispánico*, 351, pp. 66-68.

MARGARIT, Joan (2008). «Orden», en *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 106-107.

MARÍN, Bernardo (2008). «El último Ángel González», en *El País*, Madrid, 12 de enero, visible en [http://cultura.elpais.com/cultura/2008/01/12/actualidad/1200092403\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2008/01/12/actualidad/1200092403_850215.html)

MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1962). «La colección Colliure. Poesía de compromiso», *Ínsula*, 231, p. 4.

MARSÉ, Juan (1997). «Primera memoria de Ángel con guitarra», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 13-16; reproducido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 142-143.

— (2008). «De copas con Ángel», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 14-16.

MARTIN, Sara A. (1991). «La experiencia desfamiliarizada en *Sin esperanza, con convencimiento*», en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas*, ed. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, pp. 59-72.

MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina (1987). «Preámbulo a una conferencia», en *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»), pp. 46-47.

MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio (1984). «Los poemas- “chiste” de Ángel González», *Ástura*, 2, pp. 83-89.

MARTINO, Florentino (1970). «La poesía de Ángel González», *Papeles de Son Armadans*, LVII, 171, pp. 229-247.

— (1970). «Ángel González: Palabra sobre palabra», *Revista de Occidente*, 82, pp. 113-115.

MATUTE, Ana María (2008). «El hombre delicioso», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 10-13.

MCALLISTER HULL, R. (1987). «Poetry: The voice of truth and agency of salvation», en *Simposio-homenaje a Ángel González*, eds. Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, José Esteban, pp. 11-21.

MEDIAVILLA, José Luis (1987). «Ángel González o la historia de un río que avanzaba de espaldas», en *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»), pp. 29-45.

MESA TORÉ, José Antonio (2002). «Pero jamás en el mismo día», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 178-180.



MILLER, Martha LaFollette (1982). «Literary Tradition Versus Speaker Experience in the Poetry of Ángel González», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7, pp. 79-96.

— (1985). «Political Intent Versus Verbal Play in “La paloma” by Ángel González», *Perspectives on Contemporary Literature*, 11, pp. 93-99.

— (1988). «The Ludic Poetry of Ángel González», en *After the War: Essays on Recent Spanish Poetry*, eds. Salvador Jiménez Fajardo and John C. Wilcox, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 75-82.

— (1991). «Inestabilidad temporal y textual en Ángel González», en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas*, ed. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, pp. 113-128.

— y Rodríguez, Alfredo (1977-1978). «Aproximación a *Grado elemental* de Ángel González», *Archivium*, XXVII-XXVIII, pp. 121-140.

MIRALLES MELIÁ, Francisca (1990). «Lo que pasa en Ángel González», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 110-114.

Miró, Emilio (1966). «Palabra sobre palabra», *Ínsula*, 231, p. 5.

— (1967). «Tratado de urbanismo», *Ínsula*, 250, p. 7.

— (1969). «Palabra sobre palabra», *Ínsula*, 270, p. 6.

MOLITORIS, Joan I. (1989). «Diferencias críticas: el continuo crítico- lírico en Ángel González, Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma», *Romance Languages Annual*, 1, pp. 553-558.

MORA, Ángeles (2004). «El desafío cotidiano o la poesía de Ángel González», en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, coords. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Almería, Universidad, pp. 109-111.

MORENO, Antonio (2004). «La poesía de Ángel González, una viva historia», en *Los espejos del domingo y otras lecturas de poesía*, Sevilla, Renacimiento, pp. 175-191.

MUNÁRRIZ, Miguel (2008). «Ángel», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 108-109.

OLALLA, Inés (2001). «Tiempo y espacio», *Mercurio*, 28 de junio.

OLIVÁN, Lorenzo (1999). «La poesía de Ángel González», en *Poesía española del medio siglo*, edición no venal, Santander, La Isla de los Ratones, pp. 97-111.

OLMO ITURRIARTE, Almudena del (2012). «Cuatro compases más y otra vez solos: la música en la poesía de Ángel González», en *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea: diez propuestas*, coords. Francisco José Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte, Sevilla, Renacimiento, pp. 83-110.

ORTEGA, J. (1984-1985). «Leer a Ángel González», *Peña Labra. Pliegos de Poesía*, 53, pp. 17-18.

PALLEY, Julian (1984). «Ángel González and the Anxiety of Influence», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, IX, 1-3, pp. 81-96.

PARKER, Stacey L. (1985). «Desfamiliarización en la poesía de Ángel González», *Revista de Literatura Hispánica*, 21, pp. 75-82.

PASEYRO, R. (1958). «Áspero mundo», *Cuadernos*, p. 108.

PAYERAS GRAU, María (1979-1980). «La poética de Ángel González», *Mayurqa*, 19, pp. 57-58.

— (1987). «Prosemas o menos: la última poesía de Ángel González», en *Encuentros con el 50: la voz poética de una generación*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, pp. 153-157.

— (1989). «Desde el fondo de una crisis: Breves acotaciones para una biografía», en VV. AA., *Miscel.lania d'homenatge a Francesca Massot i Villalonga*, Palma de Mallorca, Conselleria de Cultura.

— (1990). «Ángel González, un espíritu burlón», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 35-44.

— (2000). «El rostro sobre la máscara. A propósito del sujeto poético en la obra de Ángel González», en *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, ed. José Romera, Madrid, Visor, pp. 454-465.

— (2000). «“Dato biográfico” de Ángel González», en *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 13-25.

— (2001). «*Surgió en el aire limpio*. El tema del amor en la poesía de Ángel González», *Campo de Agramante*, 1, pp. 27-39.

— (2001). «Espejos de la historia», en *De sombras y de sueños. Homenaje a José María Castellet*, ed. Emilio Salas, Barcelona, Península, pp. 290-308.

— (2002). «Ángel González: una mirada urbana», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 271-277.

— (2006). «Palabra sobre palabra. Pensamiento y evolución poética en Ángel González», *La Página*, 66, pp. 3-36.

— (2010). «Lecciones y elecciones. Blas de Otero en Ángel González y otros poetas del 50», en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, Sevilla, Renacimiento, pp. 259-274.

PEÑA LOMBAO, Juanjo (2003). «La obra de Larkin y Ángel González», en *Estudios sobre literatura española contemporánea*, coords. Moisés Castro, Rebeca Díez, Ana María García, Carmen Mastache, Romina Pasandín, Ana María Rodríguez y Eva Tizón, A Coruña, Universidade, pp. 133-144.

PERSIN, Margaret H. (1986). «Presencia contra ausencia en la primera poesía de Ángel González», en *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, Editorial José Porrúa Turanzas, pp. 119-147.

— (1988). «*Différance* in the Early Poetry of Ángel González», en *After the War: Essays on Recent Spanish Poetry*, eds. Salvador Jiménez Fajardo y John C. Wilcox, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 67-74.

PRADO, Benjamín (2002). «Cielo y abismo», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 278-279.

— (2008). «Ángel González, la coherencia en sílabas contadas», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 56-60.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2002). «Ángel González, la fuerza del desaliento», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 278-283.

— (2005). «El realismo borroso de Ángel González (A propósito de “Historia apenas entrevista”)», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 118-121.

PROVENCIO, Pedro (1988). «Ángel González», en *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, pp. 19-41.

RABAL, Paco (1997). (sin título), en *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 47-48.

REGÀS, Rosa (2005). «Ángel González», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 8-9.

RÍOS RUIZ, M. (1967). «*Tratado de urbanismo*», *Poesía Española*, agosto.

RIOYO, Javier (2005). «Palabras para Ángel», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 10-11.

RIVERA, Susana (1990). «Bibliografía de y sobre Ángel González», *Anthropos* [«Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad»], 109, pp. 31-34.

— (1998). «Introducción», en Ángel González, *Cincuenta años de periodismo a ratos y otras prosas*, Oviedo, Nobel, pp. 7-24.

— (2002). «Presentación», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 6-13.

— (2002). «Bibliografía de Ángel González», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 1-15.

— (2004). «Intertextualidad y collage», en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, coords. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Almería, Universidad, pp. 41-57.

— (2008). «Persona privilegiada», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 7-9.

RODRÍGUEZ, Alfredo (1987). «Ángel González, catedrático», en *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»), pp. 15-17.

— (2002). «El poeta en su rincón universal», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 181-182.

— y REBOLLEDO, Diana (1987). «Escupiendo palabras: el conflictivo proceso creativo en Ángel González y José Ángel Valente», en *Simposio-homenaje a Ángel González*, eds. Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, José Esteban, pp. 129-135.

RODRÍGUEZ, Claudio (1987). «Semiepístola ¿moral? a Ángel», en *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»), pp. 13-14; reproducido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 140-141.

RODRÍGUEZ, Rubén D. (2001). «El Ángel de las palabras», *La Nueva España*, 17 de mayo.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1967). «Ángel González: Tratado de urbanismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 216, pp. 674-680.

ROMANO, Marcela (1994). «Ángel González: la voz en desconcierto», en *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, eds. Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari, Buenos Aires, Biblos, pp. 127-148.

— (1996). «Usos y costumbres de un Narciso “posmoderno”: la poesía autorreferencial de Ángel González», en *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, eds. Marta Ferrari, Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferreyra, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 103-115.

— (2002). «Ángel González, Otoños y otras luces», *Diablotexto*, 6, pp. 398-400.

— (2005). «*L'aquexada passió*n de Ángel González», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 80-85.

ROMERO, Carmen (2008). «Ángel González, *Nada grave*. Superviviente hacia la desesperanza», *La Estafeta del Viento*, <http://www.laestafetadelviento.es/resenas/nada-grave>.

ROSA, Isaac (2008). «¿Para qué sirven los poetas?», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 98-103.

ROSALES, José Carlos (2008). «El tiempo ajeno de Ángel González», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios. Ángel González»], Extra 17, pp. 63-67.

ROVIRA, Pere (1985). «Los *Prosemas* de Ángel González», *Ínsula*, 469, pp.1 y 10; reproducido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp.286-287 reproducido en *Ángel González; un clásico de nuestro tiempo*, coords. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Almería, Universidad, 2004, pp. 59-64.

RUIZ MANTILLA, Jesús (2009). «Vida, ficción y memoria de un poeta», en *El País*, 21 de mayo, disponible en [http://cultura.elpais.com/cultura/2009/05/21/actualidad/1242856814\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2009/05/21/actualidad/1242856814_850215.html)

RUIZ PÉREZ, Ángel (2004). «Identidad, tradición y clasicismo en Ángel González», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 29, pp. 283-306.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2001). «Ángel González: “Introducción a unos poemas elegíacos”», en *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, eds. Peter Fröhlicher, Georges Günter, Rita Catrina Imboden e Itziar López Guil, Berna, Peter Lang, pp. 491-504.

SABADELL NIETO, Joana (1998). «Consideraciones sobre autoría, subjetividad y sociedad en la poesía de Ángel González», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995*, V, coord. Derek Flitter, Birmingham, University of Birmingham, pp. 231-236.

SALA VALLDAURA, Josep Maria (1972). «*Palabra sobre palabra*», *Camp de l'arpa*, 3, pp. 28-29.

— (1993). «Primer y penúltimo Ángel González», en *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los 50*, Barcelona, Anthropos, pp. 81-106.

SALAS FRANCO, María Pilar (2006). «Ángel González, padrino del verso», *Fábula*, 21, pp. 74-76.

SALVADOR, Álvaro (1986). «Ángel González o la poética del pudor», *Olvidos de Granada* [«Palabras para un tiempo de silencio: La poesía y la novela de la generación del '50»], extra 13, pp. 74-78; reproducido en *Las rosas artificiales. La búsqueda de la modernidad en la poesía hispánica*, Sevilla, Fundación Genesian, 2003, pp. 255-270.

— (2002). «La palabra precisa de Ángel González», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 288-292.

— (2004). «Avanzaba de espaldas aquel río», en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, coords. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Almería, Universidad, pp. 65-67.

— (2009). «El antipoeta Ángel González», en *Campo de Agramante*, 12, pp. 85-101.

SALVAGO LOBATO, Consuelo (2003). «El sentimiento amoroso frente a la angustia existencial en *Áspero Mundo*, de Ángel González», en *Medicina y literatura: actas del II simposio interdisciplinar de medicina y literatura, Real Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Sevilla, 2 y 3 de mayo de 2002*, coord. Esteban Torre, Sevilla, Padilla, pp. 311-318.

— (2003). «Visión de la muerte en la poética de Ángel González», en *Medicina y literatura: actas del III simposio interdisciplinar de medicina y literatura, Real Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Sevilla, 3, 4 y 5 de abril de 2003*, coord. Esteban Torre, Sevilla, Padilla, pp. 361-370.

— (2003). «La lectura como elemento esencial en la comunicación poética de Ángel González», en *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*, coords. José Antonio Hernández, María del Carmen García, Isabel Morales y Fátima Roca, Cádiz, Universidad, pp. 301-310.

SÁNCHEZ CARRÓN, Irene (2007). «Correlaciones del presente en la poesía de Ángel González», *Especulo*, 35. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/agonza.html>.

SÁNCHEZ MORO, José María (2014). «Ángel González, un académico con despistes y su barba», en *Rick's Magazine*, 2 de mayo, disponible en <http://ricksmagazine.com/2014/05/02/angel-gonzalez-un-academico-con-sus-despistes-y-su-barba/>

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2005). «La inversión de los géneros discursivos en *Grado elemental*, de Ángel González», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 98-103.

SANTOS, Dámaso (1976). «Ángel González, *El grupo poético del 27. Antología*», *Pueblo*, 5 de noviembre.

SCARANO, Laura (2002). «Los paisajes urbanos de Ángel González», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 293-299.

— (2012). «*Nada grave* o grave nada: la mueca póstuma de Ángel González», *Archivum*, LXI-LXII, pp. 427-444.

SCHUMM, Sandra (1991). «El aspecto alusivo de la poesía de Ángel González», *Hispanic Journal*, 12, pp. 133-145.

SIEBENMAN, Gustav (1973). «Ángel González», en *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, pp. 467-468.

SIERRA, José Luis (1984). «Ángel González: realidad y sarcasmo», *Plural*, 155, pp. 52-56.

SILVA CIENFUEGOS-JOVELLANOS, Pedro de (1997). «Exactitud, hondura, sarcasmo», en *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 44-46.

SILVER, Philip (1987). «What are poets for?», en *Simposio-homenaje a Ángel González*, eds. Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, José Esteban, 1987, pp. 83-94.

SIMONATTI, Selenia (2008). «Le derivazioni imperfette e l'armonia ricostruita: un cammino nella poesia con Ángel González», *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche*, 11, pp.



203-218; recogido en *Deletreros de armonía. Ensayos de poesía española contemporánea*, coords. Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón, Iole Scamuzzi y Selena Simonatti, Madrid, Calambur, 2013.

SIRVENT, Alejandra (2008). *Palabras con Ángel*, Oviedo, Asociación de Escritores de Asturias.

SOBEJANO, Gonzalo (1987). «Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González», en *Simpósio-homenaje a Ángel González*, eds. Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, José Esteban, pp. 21-54.

— (1991). «Un prolema de Ángel González, más ciertas precisiones», en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas*, ed. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, pp. 85-96.

— (1991). «Para que yo me llame Ángel González», en *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*, coord. José María Naharro-Calderón, Barcelona, Anthropos, pp. 191-194.

— (2002). «Ángel González: su nombre y los nombres», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 300-302.

— (2009). «Ángel González con Antonio Machado», *Ínsula* [«Colliure, 1959»], coord. Araceli Iravedra, 745-746, pp. 14-16.

SOLAR, H. del (1968). «Ángel González: Palabra sobre palabra», *El Mercurio*, 13 de octubre.

SUÁREZ COALLA, Francisca (1996). «Las voces silentes de Ángel González», en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, II, [Zaragoza], Diputación General de Aragón, pp. 391-396.

SUEIRO, Daniel (1997). «Ángel más poeta», en *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 39-40.

TAIBO I, Paco Ignacio (1988). «Prólogo y nota biográfica», en Ángel González, *A todo amor*, México, UNAM; reproducido en *A todo amor*, Madrid, Visor, 1997.

— (1991). «A todo amor. Notas sobre la poesía amorosa de Ángel González y su nacimiento como poeta», en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas*, ed. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, pp. 99-109.

— (1997). «Ángel en Páramo», *Luna de Abajo* [«Guía para un encuentro con Ángel González»], 3, 3.<sup>a</sup> ed. aum., pp. 7-10.

— (2002). «Los años reconstruidos», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 186-188.

UGALDE, Sharon Keefe (1995). «Hybrid Poetics and the Female Tradition: Refractions of Ángel González in the Poetry of Ángeles Mora», *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, 1, pp. 181-188.

— (2002). «La sombría claridad», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 244-250.

— (2004). «El claroscuro», en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, coords. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Almería, Universidad, pp. 69-85.

UMBRAL, Francisco (1968). «Palabra sobre palabra de Ángel González», *Poesía Española*, 191.

VALENTE, José Ángel (1965). «Ángel González», *Índice*, 88-89 (mayo-junio), p. 12.

VILLANUEVA, Tino (1980). «Áspero mundo de Ángel González: de la contemplación lírica a la realidad histórica», *Journal of Hispanic Studies: Twentieth Century*, I-II, 8, pp. 161-180.

— (1983). «Censura y creación: dos poemas subversivos de Ángel González», *Hispanic Journal*, 5, pp. 49-72.

— (1988). «Ángel González: de la contemplación lírica a la poesía subversiva», en *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (Estudio y entrevistas)*, London, Tamesis Books.

VILLAR, Arturo del (1975). «Vida, poesía y pintura de Juan Ramón Jiménez», *La Estafeta Literaria*, 556, 15 de enero.

VILLENA, Luis Antonio de (2002). «Ángel González: Recuerdos y celebraciones», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 189-192.

VILUMARA, Martín (1968). «Ángel González: Palabra sobre palabra», *Si la píldora bien supiera, no la doraran por defuera*, 4, pp. 178-182.

WILCOX, John C. (2003). «Ángel González's Intertextualization of Juan Ramón Jiménez», en *The Discovery of Poetry. Essays in Honor of Andrew P. Debicki*, ed. Roberta Johnson, Boulder, CO, The Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 35-59.

WOOD, Michael (1978). «The Insulted and Injured», *The New York Review of Books*, XXV, 20-21, pp. 20-21.

YÁÑEZ, M<sup>a</sup> Paz (2002). «Distancia y participación en la poesía de Ángel González», *Cuadernos del Lazarillo*, 22, pp. 60-64.

### III.II.III.RESEÑAS DE PRENSA

ALFAYA, Javier (1976). «Un nuevo libro de Ángel González», *Triunfo*, 709, pp. 51-52.

— (1976). «Un grupo clave de poetas», *Triunfo*, 726, pp. 60-61.

ARGÜELLES, José Domingo (1999). «Ángel González, un raudo soplo fresco», *El Universal*, 17 de abril, pp.1 y 4.

AVELLO, M.F (1970). «Reseña de Ángel González, poeta, de Emilio Alarcos Llorach», *La Nueva España*, 29 de enero.

— (1978). «Ángel González, poeta», *La Nueva España*, 30 de abril.

CAÑAS, Dionisio (1980). «La polifonía poética de Ángel González», *El País*, 17 de agosto, p. 5.

CARNERO, Guillermo (1976). «El último libro de Ángel González, alumbramiento de muchos caminos», *Informaciones*, 16 de diciembre.

CRUZ, Juan (1995). «Afirmación de Ángel González», *La Gaceta de Canarias*, 10 de septiembre.

— (1996). «El amigo», *El País*, 26 de enero.

— (1996). «1936», *El País*, 8 de junio.

DOMÍNGUEZ REY, A. (1976). «Poesía del realismo crítico», *El País*, 18 de agosto.

ESTEBAN, José (1973). «La segunda salida de *Palabra sobre palabra*», *Triunfo*, 536, 6 de enero.

FERRER SOLÁ, Jesús (2001). «Demoledora función del recuerdo», suplemento «Caballo verde», *La Razón*, 18 de mayo.

GALLEGO, Vicente (1986). «Notas sobre la poesía de Ángel González», suplemento «*El dominical*», *Las Provincias*, 7 de diciembre.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992). «Adverbios temporales», *La Nueva España*, 29 de mayo.

— (2001). «Luz de otoño», *El Mundo*, 2 de mayo, p. 7.

GARCÍA MONTERO, Luis (1995). «Ángel González», *El País*, 1 de noviembre.

GARCÍA PÉREZ, Francisco (1997). «Ángel González, asturiano», *La Nueva España*, 26 de marzo.

GARCÍA POSADA, Miguel (1997). «Un modelo», suplemento «Babelia», *El País*, 22 de marzo.

— (2001). «Versos crepusculares», suplemento «Babelia», *El País*, 12 de mayo.

GONZÁLEZ ESPINA, Carlos (1983). «Anotaciones a una antología poética de Ángel González», *La Nueva España*, 30 de enero.

HIERRO, José (1997). «Sobre Ángel González», *El Mundo*, 24 de marzo.

IZQUIERDO, Luis (1977). «Plenitud de *Grado elemental*», *El País*, 17 de abril, p. 23.

JIMÉNEZ, Diego Jesús (1997). «Un profeta en su tierra», *La Esfera, El Mundo*, 8 de noviembre.

LABRA, Ricardo (1996). «Ángel González, con P de poeta», *El Comercio*, 28 de enero.

LOMBARDERO, Manuel (1997). «Ángel felizmente humano», *La Nueva España*, 5 de noviembre.

MARQUÉS, Mercedes (1997). «Entre maestros de la palabra», *La Nueva España*, 25 de marzo.

MARTÍN GAITE, Carmen (1977). «La muestra de Ángel González», *Diario 16*, 9 de septiembre.

— (1990). «Bodas de oro con la vida. Ensayo sobre el poeta Ángel González», *El País*, 21 de enero; reproducido en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233 (2002), pp. 267-270.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001). «Lecciones de experiencia», *La Vanguardia*, 1 de junio.

MEMBA, Javier (1997). «Una poesía clara como el agua», *El Mundo*, 24 de julio.

MILLÁS, Juan José (2003). «Un fracaso productivo», *El País*, 29 de agosto.

MORA, Rosa (1996). «La poesía que no tiene ideas no me interesa», *El País*, 5 de noviembre.

MORANTE, José Luis (1997). «La palabra en el tiempo de Ángel González», *El Correo de Andalucía*, 4 de abril, pp. 24-25.

OLIVÁN, Lorenzo (2001). «La trama de la vida», suplemento «ABC Cultural», *ABC*, 7 de julio, p. 18.

PERTIERRA, Tino (1996). «Treinta años de amistad y poesía», *La Nueva España*, 19 de junio.

PIERA, C. (1985). «Ángel González y la función de la noche», *El País*, 30 de junio.

PRADO, Benjamín (2001). «Ángel González», *El País*, 17 de mayo.

PUENTE, A. (1996). «Ángel González gana el V Premio Reina Sofía de Poesía», *El País*, 6 de junio.

QUIÑONERO, J. P. (1974). «Juan Ramón visto por Ángel González», *Informaciones*, 5 de diciembre.

RICO, Eduardo G. (1956). «Un joven poeta, un mundo áspero», *La Nueva España*, 13 de enero.

— (1970). «La poesía de Ángel González», *Triunfo*, 7 de marzo.

RODRÍGUEZ, Emma (1996). «Este galardón me ha borrado el desánimo», *El Mundo*, 5 de noviembre (con un poema inédito).

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1974). «Juan Ramón Jiménez, de Ángel González», *Triunfo*, 21 de diciembre.

[RONDA IBÉRIA] (1996). «Ángel González. Un español en el mundo de la poesía», *Ronda Iberia*, agosto.

SUÑÉN, Luis (1985). «La realidad y las palabras de Ángel González», *El País*, 15 de junio.

VILLA PASTUR, Jesús (1956). «Áspero mundo», *La Voz de Asturias*, 27 de septiembre.

VILLÁN, J. (1976). «Ángel González, una memoria acusadora», *Arriba*, 2 de diciembre.

VILLENA, Luis Antonio de (1996). «Un bohemio en la Academia», *El Mundo*, 26 de enero.

— (1997). «Sabidurías de amor», *El Mundo*, 1 de febrero.

— (2001). «El fiel de la ternura», *El Mundo*, 10 de julio.

#### III.II.IV. ENTREVISTAS

AGIRIANO, Jon (1997). «Ángel González, poeta y académico. “Solo la memoria nos sirve de lección”», *El Correo de Bilbao*, 6 de abril.

ALAMEDA, Sol (2001). «Ángel González. El poeta cercano», *El País Semanal*, 1 de julio, pp. 8-16.

ALONSO, Sol (1997). «Madrid pone en circulación muchos usos lingüísticos», *El País*, 14 de junio.

ALVARADO TENORIO, A. (1980). «Con Ángel González», en *La poesía española contemporánea* (Á. González, J. M. Caballero Bonald, C. Barral, J. Gil de Biedma y F. Brines), Bogotá, La Oveja Negra, pp. 81-89.

ÁLVAREZ, Faustino F. (1983). «Conversación con Ángel González», en *Una antología*, Oviedo, Automóviles Luarca S. A. (edición no venal); 2.a ed. 1985.

AVELLO, Manuel F. (1968). «Para que yo me llame Ángel González», *La Nueva España*, 31 de julio.

BECERRA, Juan José (2007). «Ángel González resuelve la ecuación: Arte sin compromiso igual a...», en *Avión de papel.TV*, [Entrevista cedida a Aviondepapel.com / El Hueco del Viernes por los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid 2007, celebrados en El Escorial], visible en <http://www.aviondepapel.tv/2008/01/angel-gonzalez/>

BELLO, Xuan (2008). «Ángel González: la última carta», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 73, pp. 38-46.

BERMEJO, José María (2001). «Ángel González: “Vivimos en el barrio de lujo de la aldea global”», *La Clave*, julio, pp. 80-83.

BIBLIOASTURIAS (2006). «La poesía cambia nuestra percepción del mundo», en *Biblioasturias02*, 7 de julio, visible en <http://www.biblioasturias.com/angel-gonzalez-la-poesia-cambia-nuestra-percepcion-del-mundo/>

BROWN, Steven Ford y GUTIÉRREZ REVUELTA (1974). «An Interview with Ángel González», *Paintbrush. A Journal of Poetry, Translations and Letters*, NorthEast Missouri University, XVIII, 36, pp. 35-42.

CAMPBELL, Federico (1971). «Ángel González o la desesperanza», *Infame turba*, Barcelona, Lumen, pp. 367-379.

CARRIEDO CASTRO, Pablo (2007). «“La poesía, aunque no sea capaz de derribar un régimen, no deja de transformar el mundo”: encuentro con Ángel González», *Lectura y Signo*, 2, pp. 395-408.

CASTILLA, Leopoldo (1978). «Poema sobre poema», *La Calle*, agosto.

CASTILLO, Javier del (1966). «Entrevista, Ángel González», *Tribuna*, 19 de enero.

CHIRBES, Rafael y PUÉRTOLAS, Ana (1968). «La poesía de lenguaje cotidiano», *Cuadernos para el Diálogo*, 2 de septiembre.

CLAUDÍN, Víctor y GONZÁLEZ CALERO, Alfonso (1978). «Ángel González, poeta: Con esperanza sin convencimiento», *Ozono*, pp. 50-52.

CRUZ RUIZ, Juan (1978). «Nueva edición de la obra completa de Ángel González», *El País*, 18 de junio.

— (1990). «Retrato del artista desolado», *El País*, 15 de enero.

CUARTAS, Javier (1986). «Ángel González: “Soy un superviviente”», *La Nueva España*, 7 de octubre.

ERDOCIA CASTILLEJO, Carolina, BETI, Arantxa y AMORÓS, Leonor (1986). «Ángel González, poesía desde la experiencia», *Mundaiz*, 31, pp. 117-124.

ESPINIELLA, Rubén (2005). «Ángel González afirma que su “motivación social respondía a razones interiores”», *ABC*, 19 de diciembre, Oviedo, visible en [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-12-2005/abc/Cultura/angel-gonzalez-afirma-que-su-motivacion-social-respondia-a-razones-interiores\\_1013110200936.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-12-2005/abc/Cultura/angel-gonzalez-afirma-que-su-motivacion-social-respondia-a-razones-interiores_1013110200936.html).

FERNÁNDEZ BRASO, M. (1969). «Entrevista», *Pueblo*, 10 de septiembre.

G. TEJEDA, Armando (2001). «Entrevista a Ángel González», *Babab*, junio. [http://www.babab.com/no09/angel\\_gonzalez.htm](http://www.babab.com/no09/angel_gonzalez.htm).

GARCÍA, Miguel Ángel (2002). «Camino a casa: entrevista con Ángel González», *Doce Notas Preliminares. Revista de Música y Arte*, 9, pp. 53-84.



GARCÍA MONTERO, Luis (2002). «Conversación con Ángel González», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 15-27.

— (2007). «Cuestión de palabras. Conversación entre Luis García Montero y Ángel González sobre el aprendizaje poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 680, pp. 35-41.

García Ortega, A. (1986). «La ausencia de la dicha», *El País*, 28 de agosto.

GARCÍA TEJEDA, Armando (2001). «Ángel González: "La poesía ilumina y da claridad"», en *Babab*, n.º 9, julio de 2001, disponible en [http://www.babab.com/no09/angel\\_gonzalez.htm](http://www.babab.com/no09/angel_gonzalez.htm).

HERNÁNDEZ, Juan José (1971). «Entrevista», *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, 5 de diciembre.

HERRERO, Eduardo (2002). «Ángel González: "Escribo versos, escribo palabras"», *El Maquinista de la Generación*, 5-6, pp. 166-174.

IBARRONDO, Patxi (1988). «Ángel González: "En la España de hoy se han olvidado muchas cosas"», *Cambio 16*, 1398, pp. 74-75.

IRAVEDRA, Araceli (2009). «Ángel González, un maestro vivo. Respuestas inéditas a un cuestionario», *Ínsula*, 745-746, pp. 16-17.

LEÓN, María Eugenia (1995). «Ángel González: "El alcohol no es una fuente de inspiración, sino de molestas resacas"», *Tribuna de Actualidad*, 14 al 20 de agosto.

LEÓN-SOTELO, Trinidad de (1996). «Ángel González: "La lógica es el absurdo"», *ABC*, 28 de enero.

LÓPEZ-VEGA, Martín (2001). «Ángel González de estreno: "La realidad te obliga a reinventarte"», suplemento «El Cultural», *El Mundo*, 2 de mayo, pp. 8-9.

MARFIL, Jorge A. (1976). «Charla informal con un poeta», *Triunfo*, 725, 18 de diciembre, pp. 64-65.

— (1977). «Ángel González: presencia de un poeta mayor», *El viejo topo*, 11, pp. 64-65.  
Mora, Rosa (1997). «Ángel González, un poeta contra el olvido», suplemento «Babelia», *El País*, 22 de marzo.

MARÍN, Diego (2007). «Entrevista al poeta Ángel González.», en <http://blogs.larioja.com/ciudaddelhombre/2007/10/11/entrevista-al-poeta-angel-gonzalez/>

MARÍN, Karmentxu (2004). «El alcohol se me sube a los pies», *El País*, 11 de enero.

MORANTE, José Luis (1997). «Una conversación con Ángel González. El poeta como invención del lector», *Prima Littera*, 1, pp. 42-46; recogida en *Palabras adentro (23 entrevistas literarias)*, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, Anexo I de la Colección «Cuatro Estaciones», 2003, pp. 29-35.

MUNÁRRIZ, Miguel (1997). «Ángel González», *El Mundo*, 22 de marzo.

PALOU, Josep (1995). «Ángel González: “Nada es inútil en el arte”», *El País*, 31 de julio.

PAZ PAREDES, Y. (1970). «El poeta Ángel González», *El Nacional*, 11 de octubre.

RIVAS, Manuel (1996). «Monseñor y el poeta. El presidente de la Conferencia Episcopal conversa con el escritor y académico de la lengua Ángel González», *El País*, 4 de agosto.

RODRÍGUEZ, Gracia (1984). «Ángel fieramente humano», *Quimera*, enero, pp. 23-29.

RUBIERA, Pilar (1992). «Los “poemas de la vejez” de Ángel González», *La Nueva España*, 29 de mayo.

SCARANO, Laura (2003). «De los álamos vengo...: Entrevista al poeta español Ángel González», *Olivar*, 4. 4, pp. 161-175.

SOLANES, Ana (2008). «Entrevista con Ángel González», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 692, pp. 119-140.

SOMOVILLA, Miguel (1987). «Breves acotaciones para una biografía», en *Ángel González: Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias («Colección Libro-Homenaje»), pp. 97-139.

TAIBO I, Paco Ignacio (1970). «Ángel González y las buenas palabras», *El Universal*, México DF, junio.

TOGORES, Ana (2000). «Ángel González, poeta: “Hay editoriales sin vida, metes un libro y es como tirarlo”», *Escuela Pública*, 6, pp. 34-35.

UGALDE, Sharon K. (1991). «Entrevista a Ángel González», en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas*, ed. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, pp. 111-125.

VILLANUEVA, Tino (1988). «Entrevista a Ángel González», en *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (estudio y entrevistas)*, Londres, Tamesis Books pp. 332-347.

VIVAS, A. (1985). «La vitalidad de la poesía», *Leer*, 2, 2 de octubre.

### III.II.V. OBRAS NARRATIVAS DE CARÁCTER [AUTO]BIOGRÁFICO

GARCÍA MONTERO, Luis (2009). *Mañana no será lo que Dios quiera*, Madrid, Alfaguara (Santillana Ediciones Generales, S.L.). ISBN 978-84-204-2320-3.

GONZÁLEZ, Ángel (2002). «Todos los comienzos», en *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], ed. Litoral, julio, nº 233, pp. 44-55. ISSN: 0212-4378.

TAIBO I, Paco Ignacio (1982). *Para parar las aguas del olvido*, Madrid, Júcar. ISBN 84-334-5049-2.

### III.II.VI. ANTOLOGÍAS DE POESÍA QUE INCLUYEN TEXTOS DE ÁNGEL GONZÁLEZ

*Antología de poesía española, 1955-1956*, selección de R. Millán, Madrid, Aguilar, 1956.

*Antología de poesía española, 1957-1958*, selección de L. Jiménez Martos, Madrid, Aguilar, 1958.

*Veinte años de poesía española*, prólogo de J.M. Castellet, Barcelona, Seix Barral, 1960.

*Cuatro poetas de la España actual*, Caracas, edición del autor, 1963.

*Poesía última*, F. Ribes, Madrid, Taurus, 1963.

*Antología de poesía española (1962-1963)*, selección de L. Jiménez Martos, Madrid, Aguilar, 1964.

*Antología de la lírica española actual*, selección J.L. Cano, Madrid, Anaya, 1964.

*Ocho poetas españoles*, selección de Rubén Vela, Buenos Aires, Dead Weight, 1965.

*Antología de la poesía social (1939-1964)*, Leopoldo de Luis, Madrid, Alfaguara, 1965.[2ª edición, (2010) *Poesía social española contemporánea: antología (1939-1968)*, (eds.) Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva].

*Poesía española. Siglo XX*, París, Librería Española, 1966.

*Nueva poesía española*, selección de J. Batlló, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

*Antología general de Adonais*, selección de L. Jiménez Martos, Madrid, Rialp, 1969.

*Poesía hispánica, 1939-1969*, estudio de J.P. González Martín, Barcelona, El Bardo, 1970.

*Antología de poesía española contemporánea*, selección de E. Moreno Báez, Barcelona, Salvat, 1970.

*La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra, 1955-1970*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.

*Poesía española del siglo XX*, New York, Appleton-Century-Crafts, 1972.

*Antología de la poesía erótica de nuestro tiempo*, selección de J. Caro Romero, París, Ruedo Ibérico, 1973.

*Lírica española de hoy*, selección de J.L. Cano, Madrid, Cátedra, 1974.

*Antología de poetas españoles contemporáneos, 1936-1970*, Madrid, Narcea, 1977.

*Poesía erótica en la España del siglo XX*, selección de J. López Gorgé y F. Salgueiro, Madrid, Vox, 1978.

*El grupo poético de los años cincuenta*, prólogo de J. García Hortelano, Madrid, Taurus, 1978.

*Una promoción desheredada: la poética del 50*, selección de A. Hernández, Madrid, Zero, 1978.

*La rosa necesaria. Poeti spagnoli contemporanei*, Milán, Feltrinelli, 1980.

*Antología de la poesía española, 1900-1980*, selección de G. Correa, Madrid, Gredos, 1980.

*La poesía española contemporánea. Cinco poetas de la generación del cincuenta*, selección de Horacio Alvarado Tenorio, Bogotá, La Oveja Negra, 1980.

*Poesía española contemporánea, 1939-1980: Historia y antología*, selección de F. Rubio y J.L. Falcó, Madrid, Alhambra, 1982.

*Siete poetas españoles del tiempo*, selección de D. Cañas y J. Olivio Jiménez, México, Ediciones Oasis, 1983.

*Poesía española, 1982-1983*, estudio y selección de José Luis García Martín, Madrid, Hiperión, 1983.

*Poetas españoles de los cincuenta*, edición y selección de Ángel Luis Prieto de Paula, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995.

«En homenaje a Ángel González», en la Revista de literatura infantil *Babar*, nº 18, Editorial Edi Plus, S.L., julio de 1995.

*Narices, buhitos, volcanes*, Valencia, Editorial Media Vaca, 2000.

*Antología de la poesía española (1939-1975)*, edición de Ariadna G. García, Madrid, Akal, 2006.

### III.II.VII. DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

ÁVILA, Pedro (1987). *La lluvia no te moja; Para nada ahora*, Madrid, Radio Nacional de España.

GAMBINO, Claudina (1980). *Vals de las olas [Música notada]*, Madrid, Montserrat.

GARCÍA ABRIL, Antón (2009). *Canciones de mar, amor y albas: para voz y piano*, Las Rozas (Madrid), Bolamar.

— (1980). *La paloma [Música notada]*, Madrid, Montserrat.

GONZÁLEZ, Ángel (2001). *Ciudad cero*, Barcelona, Editrama.

— (2008). *La voz de Ángel González*, Madrid, Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes.

MORATALLA, Enrique , et AL. (2006). *Cantando a Gil de Biedma, Goytisolo, Ángel González...*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales.

PIXÁN, Joaquín (2003). *Voz que soledad sonando: música para la poesía de Ángel González*, Oviedo, Fono Astur.

— [et AL.] (2008). *Cinco versiones musicales para tres poemas inéditos de Ángel González*, Madrid, Andante Producciones.

SILVA, Emilio (2010). *Recuperando memoria: concierto-homenaje a los republicanos*, Barcelona, Mediapubli Sociedad de Publicaciones y Ediciones.

SUÁREZ, Antonio (2004). *Fragmentos de grandeza*, Oviedo, s.n.

### III.II.VIII. CONGRESOS Y HOMENAJES

*Litoral* (2002). «Ángel González. Tiempo inseguro», 233, ed. Susana Rivera.

*Luna de Abajo* (1985). «Guía para un encuentro con Ángel González», 3;3.<sup>a</sup> ed. aum., Oviedo, Luna de Abajo / Tribuna Ciudadana, 1997.

REGALADO, José Manuel (2008). *XII Ronda Literaria: Días de las Letras Salmantinas 2008: Homenaje a Ángel González*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.

VV.AA. (1987). *Simposio - Homenaje a Ángel González*, Madrid, José Esteban. ISBN 84-8586-58-3.

— (1997). *Palabras sobre Ángel González: adhesiones al homenaje organizado por “Tribuna Ciudadana”*, Asturias, Alsa Grupo.

— (1998). *Ángel González: Diálogo con los poetas de la experiencia*, Oviedo, Tribuna Ciudadana.

— (2007). *Me dicen que hoy es jueves: Leganés a Ángel González*, Leganés, Ayuntamiento de Leganés.

### III.II.IX. TESIS DOCTORALES

#### III.II.IX.I. *Leídas en España*

BAENA, Enrique (1983). *La poesía de Ángel González*, Universidad de Málaga.

PAYERAS GRAU, María (1985). *La poesía de Ángel González*, Universidad de Palma de Mallorca.

CARRIEDO CASTRO, Pablo (2005). *Ángel González. Once años de poesía, 1956-1967 (Aproximación a su obra social bajo la dictadura del general Franco)*, Universidad de León.

SALVAGO LOBATO, Consuelo (2006). *La poética de Ángel González*, Universidad de Sevilla.

VALVERDE RODRÍGUEZ, Fernando (2011). *Ángel González, periodista*, Universidad de Granada.

#### III.II.IX.II. *Tesis transatlánticas*

BROWNE, Peter E. (1991). *Semiotic Aspects of the Poetry of Gloria Fuertes and Ángel González*, The University of Nebraska, Lincoln.

DETERS, Joseph Michael (1997). *Love and the Postmodern: The Poetry of Ángel González*, University of Arizona.

FISHER, Diane Renee (1990). *The Voices of Irony in the Poetry of Ángel González*, The Ohio State University.

GARCÍA GIRALDOS DE SPRACKLING, Soledad (1989). *Concordancia estilística de la obra de Ángel González*, University of New Mexico.

LACERTUA, Patrick J. (1983). *Ángel González: Poetry as Craft and the «Word Upon Word» Experience*, University of Kentucky.

LEUCI, Verónica (2014). *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*, Universidad Nacional de Mar del Plata.

MAKRIS, Mary (1990). *Under the Influence: Intertextual Strategies in the Poetry of Ángel González*, Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick.

MARTIN, Sara A. (1987). *The Poetry of Ángel González: Standing With the Reader*, Universidad de Kansas.

MOLITORIS, Joan Irene (1995). *A Semiotics of Critical Opposition in the Poetry of Ángel González*, Columbia University.

SINGLETERRY, Gary A. (1972). *The Poetic Cosmivision of Ángel González*, University of New Mexico.

WALOCHIK, Krista (1978). *Ángel González, poeta de la segunda generación de posguerra*, Middlebury College.

### III.II.IX.III. Tesis que estudian parcialmente la obra de Ángel González

CANDEL VILA, Consuelo (2001). *El realismo dialéctico en las poéticas de Luis Rosales, Ángel González y Luis García Montero*, Universidad de Valencia.

COCHRANE, Helena Antolín (1991). *El ideal de perduración a través de la palabra poética en la poesía del 50 en España: Ángel González, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma*, University of Pennsylvania.

VILLANUEVA, Tino (1981). *Poesía de oposición entre 1955-1963 en Gabriel Celaya, Ángel González y José Manuel Caballero Bonald*, Boston University.